TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang V Heft 4

Elisabeth Brock-Sulzer *Der Dichter im Kampf mit seiner Sprache*

Julius Rütsch *Bedeutung Jacob Bidermanns*

Wolfgang Kayser *Zur Frage von Syntax und Rhythmus in der Verssprache*

Kurt May *Über die gegenwärtige Situation einer deutschen Literaturwissenschaft*

Chronik

Glossen

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 32

Jahrgang V Heft 4

Seite 233 *Der Dichter im Kampf mit seiner Sprache* Elisabeth Brock-Sulzer

„ 263 *Bedeutung Jacob Bidermanns* Julius Rütsch

„ 283 *Zur Frage von Syntax und Rhythmus in der Verssprache* Wolfgang Kayser

„ 293 *Über die gegenwärtige Situation einer deutschen Literaturwissenschaft* Kurt May

„ 304 *Chronik*

„ 311 *Glossen*

Die Mitarbeiter dieses Hefts: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Wolfgang Kayser, Universität Lissabon; Kurt May, Universität Göttingen; Alessandro Parronchi, Firenze; Julius Rütsch, Zofingen; Gerda Zeltner-Neukomm, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DER DICHTER IM KAMPF MIT SEINER SPRACHE

Bemerkungen zur neueren französischen Lyrik

Von Elisabeth Brock-Sulzer.

Wenn wir einen umfassenden Blick auf die französische Literatur werfen, so bemerken wir, wie gebrochen die Linie der Lyrik darin verläuft. Das klassische Jahrhundert ist eine wesenhaft unlyrische Epoche, die Aufklärung setzt wenigstens diesen klassischen Zug fort, und so konnte eine der bezauberndsten Früchte französischer Wortgestaltung, die Lyrik der Renaissance, durch zwei Jahrhunderte hindurch verketzert oder vergessen werden, bis dann die Romantik die Augen der Leser dafür wieder öffnete. Der durchaus episodische Charakter aber der eigentlichen französischen Romantik ist wiederum ein Zeichen, wie nahe es dem französischen Geiste liegt, aus der sogenannten Freiheit des Lyrischen zurückzustreben in entgegengesetzte Geistes- und Kunstformen. Immerhin: zur Zeit, da ein Zola versuchte, dem Roman in der Soziologie Heimatrecht zu verschaffen, wuchs in der Stille eine neue Lyrik heran, der Symbolismus, der die Romantik erst eigentlich zur reifen Frucht austrug und damit allerdings auch überwand. Wenn Paul Valéry von blossen *lyrischen Anfällen* Frankreichs sprechen konnte [1]), so gilt das jedenfalls für die letzten hundertzwanzig Jahre nicht mehr. Und doch ist dieses Wort eines der grössten Lyriker Frankreichs nicht leicht zu nehmen. Wie es nicht leicht zu nehmen ist, dass Frankreich in der Verwirklichung seiner Romantik — und nun nehme man den Begriff in seiner allgemeinsten Geltung — eine ähnlich gebrochene Entwicklung zeigt, wie Deutschland in der Verwirklichung seiner Klassik. Denn dass der Bezirk des Romantischen im weitesten Sinn mit demjenigen des Lyrischen grössere Überschneidungen aufweist als der des Klassischen, das dürfte unbezweifelbar sein.

---

[1]) *Questions de poésie* in *Variété III.* Überhaupt sei hier auf die Aufsätze Valéry's über Mallarmé in *Var. II* und *III* hingewiesen, denen diese Arbeit Wesentlichstes verdankt.

Wie erklärt sich nun aber diese Schwierigkeit der französischen Wortkunst? Schliesslich dürften wir nicht vergessen, dass ganz eigentlich die Troubadours dem übrigen Europa das lyrische Instrument geschmiedet haben. Und wir dürften ebensowenig vergessen, dass Frankreichs Lyrik sich sogar über den Bruch weltgeschichtlichen Ausmasses, der Renaissance heisst, hinübergerettet hat, dass auf die Troubadours und Trouvères in zeitlich nicht ganz abreissender Folge ein Villon — ebensosehr Ausdruck spätmittelalterlichen Geistes wie neuer Freiheit —, eine Lyoner Schule, eine Pleïade sich stellen konnte, trotzdem diese Dichter des Spät- oder Nachmittelalters eine Gegenstellung zur Troubadourkunst beziehen. Der Franzose kann also nicht als wesenhaft unlyrisch bezeichnet werden, wenn man seine ganze Geschichte betrachtet. Betrachtet man aber nur das 19. und das 20. Jahrhundert, soweit wir es erleben konnten, so zeichnet sich darin das Bild eines fast heldenhaft zu nennenden Kampfes ab, den der geborene französische Lyriker mit seiner Sprache ausficht.

Nur der allzu naive Leser wird aber denken, der mit seiner Sprache kämpfende Dichter sei eine Ausnahme. Es wird in der ganzen Weltliteratur nur wenige Werke ausgedehnteren Umfangs geben, die nicht auch im Kampf entstanden sind. Die Urzellen einer Dichtung werden wohl immer geschenkt, ihr Wachstum aber zur grösseren Dichtung wird kaum je ohne Kampf mit dem vorliegenden Sprachgut abgehen. Und doch — es gibt Gradunterschiede. Wir Menschen deutscher Sprache, also einer Sprache, die in besonderem Masse dem Lyrischen zugeboren ist, werden gern den Kampf des Dichters mit seinem Instrument als unwesentlich abtun, wo nicht ihn misstrauisch gegen die Grösse eines Dichters ausspielen. Wir möchten nur allzugerne die volksliedhafte Unschuld eines Dichtwerkes als erste und letzte Form der Dichtung überhaupt bezeichnen. Der grösste, jenseitigste Lyriker deutscher Sprache, Hölderlin, hat von dieser letzten Form des Gedichtes gesprochen als von *des Lieds kindlich Geschwätz und der Mühl süsse Vergessenheit bei gegenwärtigem Geiste. (Stuttgart* zweite Reinschrift). Und zur Bekräftigung dieser Anschauung

ständen uns denn ja auch viele Gedichte deutscher Sprache zur Verfügung, die die Begnadung des ersten Wurfs unwidersprechlich und immer neu beglückend dartun. Sie möchten uns vergessen lassen, dass sie am Ganzen gemessen die seltenen Ausnahmen der Regel sind. Immerhin — es ist «leichter», dem Deutschen lyrische Stimmung abzugewinnen als dem Französischen, so wie es andererseits «leichter» ist, dem Französischen prosaische Genauigkeit abzufordern als dem Deutschen.

Wir sahen schon, dass das nicht immer so war. Wenn zwar im 16. Jahrhundert Du Bellay es für nötig erachtete, die französische Sprache zu *illustrieren*, das heisst mit Glanz zu versehen, so kämpfte er noch keineswegs gegen einen wesenhaft prosaischen Charakter des Französischen an, sondern gegen eine Sprache, die wie das Deutsch, das Luther vorfand, noch nicht fähig schien, mit dem Latein in Wettstreit zu treten bei der Formung überalltäglicher Dinge. Die Anzeichen einer beinahe schicksalshaft zu nennenden Prosaisierung des französischen Sprachcharakters waren noch zu wenig sichtbar und die Reaktionsmöglichkeiten dagegen noch zu leicht, als dass diese Prosaisierung schon als Gefahr empfunden werden konnte. Erst als dann Malherbe und nach ihm die Sprachtheoretiker und Schriftsteller des 17. Jahrhunderts ein «Französisch an sich» herauskristallisierten, alle Kräfte ihrer Sprache konzentrierten, wie Richelieu es mit dem Staate tat, da musste sich eine Sprachgestalt herausbilden, die in ihrer beispielhaften Endgültigkeit auch der Kritik an ihr einen grundsätzlichen Gegenpol anwies. Es ist die Sprache des reifen 17. Jahrhunderts, die späterhin zur «klarsten Sprache Europas» ausgerufen werden sollte und durch Schriftsteller wie Voltaire und Anatole France zu einer Art Esperanto der beweglichsten, anmutigsten Ratio in der Empfindung des gebildeten Durchschnittseuropäers wurde.

Was liess denn aber nun das Französische als die klarste Sprache schlechthin erscheinen? In erster Linie wird immer wieder die strenge Wortfolge des Französischen genannt: Subjekt — Prädikat — Objekt. Nicht das wird zuerst gesagt, was der Empfindung zunächst steht, sondern das, was logischerweise im Vordergrund steht. Herrschend ist die Rück-

sicht auf den Zuhörer, der möglichst bald im Bild sein soll, und nicht die Rücksicht auf das Ausdrucksverlangen des Sprechenden. Daneben ist der vorwiegend analytische Charakter der französischen Prosa zu nennen. Weiter zeigt sich diese Klarheit in der ehrlichen, unverwischten Verwendung der Partikeln, also der Sprachscharniere. Man denke an die doppelte Möglichkeit des Deutschen: Du sagst, dass du kommst, und: Du sagst, du kommest (ebenso im Englischen!) und dagegen an die einzige Möglichkeit im Französischen: Tu dis que tu viendras, die Haupt- und Nebensatz klar durch die Partikel trennt. Weiter trägt zur Durchsichtigkeit des Französischen die klare Scheidung der Wortklassen bei. Welche Sauberkeit der Denkwiedergabe erlaubt die Unverwechselbarkeit von Adjektiv und Adverb (die im Deutschen meist zusammenfallen); welches Gefühl für die Eigenart der Wortarten zeigt die Zurückhaltung, die der Franzose in der Substantivierung von Verb und Adjektiv übt, gegenüber dem Deutschen, das jeden Infinitiv zum Substantiv verhärten kann, das Substantiv selber aber wieder durch diese unbeschränkte Einbürgerungspolitik in seinem Dingcharakter entwertet. Wie streng wird auch die Wertskala der Wortklassen eingehalten, eine dienende Klasse an eine untergeordnete Stelle verwiesen, eine herrschende in ihren ungeschmälerten Rang eingesetzt — ein Vorgehen, das man natürlich am Vers am besten beobachten kann: nie dürfte in herkömmlicher Dichtung der Reim, der Ton auf ein logisch untergeordnetes Wort ohne Eigensubstanz fallen. Und selbst die verhältnismässige Wortarmut des Französischen wurde vom Genie der grossen französischen Prosaiker wider alles Erwarten zum Werkzeug der Klarheit geschmiedet. Wenige Elemente können zu vielen werden, wenn ihre Kombinationsmöglichkeiten voll ausgenützt werden, wobei dann wiederum das Interesse sich von selber auf die die Wörter verbindenden Gelenke richtet, die nicht die Dinge, das Elementare abbilden, sondern den Denkprozess, das Rationale der Sprache am Sprechvorgang betonen.

Die Klarheit des Französischen ist also unbestreitbar, wo es sich um die «erklärenden» Tugenden des Sprechens handelt. Aber alles, was wir da anmerken konnten, sind wesen-

haft prosaische Tugenden des Französischen. Die Poesie musste sich mit ihnen schlecht versehen vorkommen. Und schliesslich konnte sich die Poesie ja auch darauf berufen, dass dieser für die Prosa so günstige Zustand nicht ein dem Französischen immanenter sei. Wenn wir die Entwicklung des Französischen betrachten, so sehen wir, dass jene Züge, die die Klarheit der französischen Prosa ausmachen, ursprünglich teilweise nur Notbehelfe waren, um den Zerfall der lateinischen Flexion durch Ersatzkonstruktionen so gut wie möglich wettzumachen. Die strenge Satzstellung der heutigen französischen Prosa musste erst Gesetz werden, als der Unterschied zwischen Subjekts- und Objektskasus verschwand und man nur noch mit Absonderungsmethoden in dem Chaos Ordnung schaffen konnte. Und wie in diesem, dem Hauptzug seiner Klarheit, verhält es sich mit den anderen typischen Merkmalen: in der unübertrefflichen Kombination verhältnismässig weniger Grundelemente, in der eigentümlichen Herausbildung eines Zwischenreichs zwischen reiner Abstraktion und reiner Konkretion — diese Dinge erklären sich viel weniger aus einem bewussten Sprachwillen als aus der zwangsläufigen Entwicklung vom Lateinischen her, einer Entwicklung, die für das Französische eine besonders schwierige, gebrochene war. Erst der klassische Sprachwillen, dem übrigens die Renaissancedichter teilweise vorgearbeitet haben, zieht dann die Konsequenzen aus dieser Gewordenheit und verwandelt sie mit grossartiger Folgerichtigkeit zu einer Gewolltheit. Das Sprachschicksal fand hier seine gehorsamen Meister. Im 17. Jahrhundert ist diese Sprachmeisterung noch getragen von glühendem schöpferischem Willen. Die analogische Gleichschaltung, die sich etwa in der Verwendung des Personalpronomens zeigt auch in Fällen, wo das Verb allein noch klar genug war, kam nicht aus öder Gleichmacherei, sondern war strenges Bekenntnis zu Symmetrie und Gleichgewicht. Das Sprachwerkzeug war damals in seiner prosaischsten Form noch Gegenstand eines künstlerischen, willentlichen Prozesses. Es verfestigte sich noch, es war noch nicht verfestigt und damit totes Hemmnis für den schöpferischen Ausdruck. Wenn ein Bossuet damals glauben konnte, jetzt könne man das Französ-

sische in der eben erreichten Vollendung festhalten und darin die vornehmste Aufgabe der Académie sah, so eben doch nur deswegen, weil diese Vollendung eine gerade erst erreichte war und hinter ihr noch die ganze Vielfalt des Weges durchschimmerte. [1]) Als aber später Rivarol Europa die Klarheit des Französischen pries [2]), da war diese Klarheit schon eine Selbstverständlichkeit, eine Routine, ein Merkmal vor allem der Mitteilungssprache, das der Ausdruckssprache nicht mehr voll genügen konnte. Denn was jetzt von den Dichtern ausgedrückt werden wollte, das war nicht mehr der Glaube an die Vernunft, sondern derjenige an die Allmacht des Gefühls, nicht mehr das Zusammenspiel der Menschen im Gespräch, sondern der monologische Ausbruch des Ich. Die Revolution — auch die sprachliche — war unaufhaltsam. Zur Zeit der Romantik durfte der grösste Kritiker jener Epoche, Sainte-Beuve sagen: *Le moule de style en usage depuis Balzac jusqu'à Jean-Jacques a sauté en éclats aussi bien que le moule du vers.* Ja, sogar das unheimliche Wort durfte Sainte-Beuve prägen, die grossen französischen Klassiker seien *un accident immortel,* ein unsterblicher Zufall — oder gar Unfall? [3])

Aber war wirklich schon in der Romantik die klassische Sprachform in Scherben gesprungen? Wenn wir vom heutigen poetischen Sprachzustand Frankreichs aus oder von der deutschen und englischen Romantik aus die Sprache der französischen Romantiker betrachten, so finden wir sie noch sehr gebunden an die von der Klassik geprägte Sprachform. Oft zeigt sich die Neuheit mehr in einer gewissen Schlaffheit, sodass wir die Definition Rivarols, die Poesie lasse einfach der Sprache die Zügel schleifen[4]), nicht mehr von vornherein abtun können. Was durchschlagend neu, ja revolutionär ist in der französischen Romantik, das ist ihr Gefühls- und Gedankengut. Aber dieses Neue ist noch nicht voll inkarniert

---

[1]) *Discours de réception à l'Académie Française,* 1671.

[2]) *De l'universalité de la langue française. Disc. à l'Académie de Berlin,* 1784.

[3]) *Tableau historique et critique de la Poésie française au 16e s., Conclusion.*

[4]) *De l'universalité de la langue française.*

die Romantik bleibt, künstlerisch gesehen, Fragment. Wir mögen diese Entwicklung besonders klar in den Gedichten Baudelaires verfolgen. Selbst bei ihm noch, der sich doch jedes Gehenlassen versagt zu haben scheint, bedarf eine durchaus neue, originelle Weltschau oft blosser Anlaufsbahnen durch die Worte hindurch, um unverwechselbar richtig zu werden. Gerade den unvergesslichsten Versen dieses Dichters gehen oft Strecken blosser gereimter Prosa voraus, wo erst das Ende der Strophe eigentliche Verdichtung erreicht. Man denke etwa an die Verse aus *Recueillement:*

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici

Loin d'eux . . .

Wirklich in Scherben gesprungen ist das klassische Französisch erst im Symbolismus und den ihm folgenden Strömungen, die freilich in zukünftiger Sicht weitgehend mit dem Symbolismus zusammenfliessen werden.

* * *

Welche Wege geht nun die lyrische Spracherneuerung dieser französischen Spätromantik? Wenn zwar eines alle ihre Vertreter verbindet, das Suchen nach der reinen Wortmusik, so lassen sich doch darin zwei entgegengesetzte Strebungen erkennen. Die Einen suchen das Lied, die Andern die Fuge. Den Einen ist die Sprache zu gebunden, den Andern zu undicht. Die Einen streben nach völliger Freiheit: Freiheit vom strengen Vers, Freiheit von logischer Überwachung, Freiheit von der hergebrachten Grammatik, nach unbeschränkter Auswertung des Wortmaterials, Annäherung an die rein lebensmässige, nicht die rationale Prosa. Die Anderen streben nach letzter Konzentration: Verdichtung des Verses, der Strophe, letzter Genauigkeit der

dichterischen Schau, strengster Sichtung des Wortmaterials; ja oft hat man den Eindruck, sie möchten selber eine neue verbindliche Grammatik aufstellen, die die alte an Strenge überträfe, weil sie die gedrängteste Form der Sprache zu regeln hätte, das Gedicht. Die eine Richtung steht unter dem Patronat Verlaine's und seiner vielfältigen Nachfahren, die andere unter demjenigen Mallarmé's, der, ohne eigentliche Nachfahren zu haben, doch die Poesie des ganzen modernen Europa durch seine künstlerische Unbestechlichkeit revolutioniert hat, so wie es Rimbaud durch die Unbestechlichkeit seines Lebens getan hat. So mag es erlaubt sein, im Folgenden nur an diesen beiden Grundtypen symbolistischer Dichtung deren Hauptzüge abzulesen.

Betrachten wir zuerst die Verfechter der ungebundenen Dichtung. Es gibt eine Ars poetica der Symbolisten: Verlaine's *Art poétique*. Spielerisch-polemisch hingesetzt gibt sie uns doch einige Richtlinien des eingeschlagenen Weges:

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.
(Jadis et Naguère.)

Barbarisch — vom klassischen Ideal aus gesehen — klingt der syntaktische Bau dieser Strophe. Wie unschuldig erscheint dagegen der doppelte Genitiv, den Flaubert um jeden Preis vermeiden wollte. *Qu'on sent qui fuit* . . . Organisch wuchernd treibt ein Satz einen andern aus sich hervor — Bild ungeduldiger Flucht. Und wie ungeschickt auch die Wortwahl: *la chose envolée, une âme en allée* . . . Was steckt dahinter? Warum *la chose envolée?* Warum dieses zwischen Bewegung und Unbeweglichkeit zögernde *en allée?* Weil der exakten Ausdruck auf einmal das tiefste Misstrauen entgegengebracht wird. Genauigkeit ist Endgültigkeit; der Gedanke, das Gefühl, das im Wort sich erfüllt, scheint erlegt wie ein Wild. Das Leben scheint überwunden vom Wort. Das w o l l t e ein Flaubert, das wollten vor ihm die grossen Klassiker. Verlaine aber will es nicht. Die zitierte Strophe ist ab

sichtlich ungeschickt gezimmert, sie hat überall Fugen und Ritzen, durch die das Leben, der Traum als das nie Einzufangende entfliehen mag. Deshalb auch:

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Die Wortwahl soll mit voller Absicht leicht unzulänglich sein. Nicht den voll deckenden Ausdruck soll man wählen, sondern den leicht abweichenden, sodass sich ein dämmriges Lied aus der Einheit von Bestimmtheit und Unbestimmtheit ergebe. In der Diskrepanz von Wort und Inhalt lebe der eigentlich schöpferische Prozess sowohl beim schaffenden Dichter wie beim nachschaffenden Leser, dort nur fliesse ein lebendiges Gefälle. Oder wie Mallarmé es gesagt hat — und hier treffen sich die beiden so verschiedenen Dichter —: *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de le deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole.* [1]) Darum will Verlaine auch nie die Farbe, immer nur die Tönung, darum will er weder Pointe, noch Witzigkeit, noch unreines Lachen. Darum will er keine Beredtheit, darum will er den Reim beschränken (wenigstens sagt er es hier) — und erstrebt nur eben jene *chose envolée,* jenen Vers des schönen Abenteuers, *et tout le reste est littérature.*

Das Gedicht ist typisch für eine gewisse Richtung des Symbolismus, die der vollständigen Freiheit vom Rationalen. Jede Form, in der die Ratio offen mitgewirkt hat, Beredsamkeit, Pointe, Witz wird verbannt. Aber schauen wir näher zu. Wenn Verlaine sagt:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

---

1) Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire.*

so finden wir darin eine Art rein klanglicher Eloquenz, die nicht ohne Billigkeit ist und durch ihre Handgreiflichkeit seltsam berührt bei einem Dichter, der eben gegen den Reim gewettert hat. Die rational bedingte Pointe ist zwar vermieden, an ihre Stelle aber tritt eine dem strengsten Wesen der Dichtung ebenso fremde Klangpointe. Nun — Verlaine war kein Boileau des Symbolismus. Das Denken lag ihm nicht. Seine Ars poetica ist eine Eskapade. Betrachten wir aber seine besten Gedichte, so finden wir darin eine wirkliche Annäherung der Sprache an die reine Musik. Der Klang eines Wortes ist nicht ein Akzessorium des Sinnes, sondern Sinn an sich:

Les sanglots longs / Des violons / De l'automne . . .

Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville . .

oder jenes Gedicht von den *Soleils couchants*[1]), in dem dieser viersilbige Ausdruck innerhalb sechszehn fünfsilbiger Verse viermal in jedesmal anderer syntaktischer und doppelter rhythmischer Verwendung auftritt. Und doch ist es kein Zufall, dass all diese artistisch unübertreffliche Wortmusik verblasst vor dem elementar-schlichten

Le ciel est, par dessus le toit, / si bleu, si calme.

Hier masst sich die Wortmusik keinerlei Eigenrolle mehr an. Man erfährt, wie bald sich jene Musikalisierung der Sprache nach rein musikalischen und nicht sprachlichen Gesetzen tot

---

[1]) *Soleils Couchants.*

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon coeur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants sur les grèves. — (Poèmes saturniens)

laufen musste. Der Misserfolg der Dadaisten hätte schon an Verlaine prophezeit werden können. Schöpferisch bleibt der Sprachklang eben doch nur in der Spannung zum Sprachsinn, und es heisst die Dichtung um ihr Wesen betrügen, wenn man sie auf den Klang beschränken will.

Unscheinbarer und doch vielleicht wichtiger ist eine Erscheinung wie die folgende:

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deça, delà,
Pareil à la
Feuille morte.
(Chanson d'automne
aus *Poèmes saturniens.)*

Also zwei Verse gebildet aus *Pareil à la feuille morte,* wobei die Trennung in schärfstem Widerspruch zu natürlicher Wortverbindung und hergebrachter Regel zwischen Artikel und Substantiv fällt. Müssen wir in dieser Missachtung des natürlichen Gesetzes eine Verwischung des Verses sehen, eine Annäherung an die Prosa, wobei also zu lesen wäre *Pareil / à la feuille / morte?* Oder aber — dem Wesen des Dichterischen sicher gemässer — müssen wir die Verseinheit deutlich herausstellen: *Pareil à la / feuille morte,* wofür selbstverständlich auch der Reim spricht? Wenn wir so lesen, wird uns plötzlich etwas sehr Merkwürdiges klar. Der Artikel wird in Parallele gesetzt mit dem Reimwort *delà,* einem demonstrativen Adverb, und erhält etwas von seinem demonstrativen Charakter zurück. Er hört auf, nur grammatikalisches Zeichen zu sein. Zugleich aber bleibt er dies doch unwiderruflich, und indem nun die scheinbar unzertrennliche Bindung zwischen Artikel und Substantiv gelöst wird, entsteht eine unvergleichlich bildhafte Wirkung — das Blatt löst sich auch sprachlich vom Zweig, es wird innerlich und äusserlich zum toten, welken Blatt.

An einem solchen Einzelzug erkennt man, dass es sich bei der Aufspaltung des prosaisch verfestigten Französisch durch

die Dichter nicht um eine n e g a t i v e Freiheit handeln darf. Alle Sprachfreiheiten sind nur dann mehr als blosse Reaktionen auf lästigen Zwang, wenn sie n e u e Ausdrucksmöglichkeiten gewähren. So mag man sagen, dass jede freie Lyrik, die nur frei ist v o n etwas und nicht z u etwas h i n , Lyrik untergeordneter Art ist. Verlaine brauchte diese Freiheit noch vorwiegend zur Abbildung jenes unfassbaren Flusses der Empfindung, des Traums — bei vielen seiner Nachfahren, bei den Verslibristen beispielsweise, wird sie leicht gestaltlos und verfehlt damit den Sinn der Kunst überhaupt.

Eine andere Erscheinung, die hier wenigstens gestreift werden soll, ist Verlaine's Ausbeutung der Volkssprache. Denn — neben der Auflehnung der Dichter gegen die Grammatiker der klassischen Zeit und die Aufklärungsfanatiker gibt es ja die gewaltige, wenn auch dumpfe Auflehnung des Volkes. Finden sich Dichter und Volk in ihren Neuerungen, dann sind wir wohl im Mittelpunkt der Sprache. Dass der pauvre Lélian auf den Volkston achtete, ist begreiflich; dass es aber auch der esoterische Mallarmé tat, zeigt, wie naturhaft die Revolution ist, die auch heute noch in der französischen Sprache nicht zur Ruhe gekommen ist. Für Verlaine wäre hier etwa die Neigung zur Wiederholung zu nennen, zur einfachen Parataxe, die ja dann in modernster Lyrik solche Triumphe feiern wird (allerdings in wieder ganz verschiedener Sicht); es wäre die Vereinfachung der Negation zu nennen, ein Vorgang, der ebenso bei den gelehrten Dichtern Mallarmé und Valéry vorkommt; es wäre von der Bevorzugung einfacher Pronomina zu reden, etwa *sans qui* für *sans lequel* in sächlicher Verwendung. Es wäre auch des Gebrauchs von *chose* zu gedenken, dem bei Verlaine, Rimbaud, Mallarmé wichtige und durchaus verschiedene Funktion zukommt. [1]) Hier mag nur ein Beispiel näher erläutert werden: Es ist unbedingt eine Lücke des Französischen, dass es im Fragepronomen für den sächlichen Nominativ nur die zusammengesetzte Form *qu'est-ce qui* kennt, neben dem

---

[1]) Man bedenke etwa die auf Seite 253 dieser Arbeit angeführten Verse Verlaine's oder rufe sich Rimbaud's *Effarés* in Erinnerung, wo der grossartig dicht gestalteten Welt der Materie gegenüber der Hungertraum der Entrechteten sich gerade noch zu dem gestaltlosen *chose* verdichten kann.

elliptischen *quoi*, während für die persönliche Verwendung sowohl *qui* wie *qui est-ce qui* zur Verfügung stehen. Dem dicht gefügten *qui passe* steht kein ebenso dichtes *quoi passe* zur Seite. In *Dans l'interminable ennui de la plaine* [1]) hat nun Verlaine, wie andere vor ihm, die Bildung gewagt *Quoi donc vous arrive*, wo das elliptische und durchaus gebräuchliche *Quoi donc* sich natürlich in eine verbale Verbindung ausweitet. In *Charleroi* [1]) geht der Dichter noch weiter. Von *Quoi donc se sent* kommt er zu *On sent donc quoi*, um dann den Sprung zu wagen hinüber zu *Quoi bruissait / comme des sistres*, wobei es sicher kein Zufall ist, dass er diesem unheimlich gedrängten *Quoi bruissait* unmittelbar das einen vollen Vers bestreitende *Qu'est-ce que c'est* vorangehen lässt. Beide Formen sind hier poetische Neubelebungen der Frageformel: in *qu'est-ce que c'est* wird der zischende, dünne Klang aus einem ausgelaugten Zufall zur suggestiven Lautmalerei:

Parfums sinistres!
Qu'est-ce que c'est?
Quoi bruissait
Comme des sistres?

in dem späteren Vers verwirft er die eben poetisch neu erfüllte Alltagsform zugunsten des blockhaft elementaren *Quoi bruissait.*

* * *

Nirgends aber sehen wir tiefer in die Wortarbeit eines Dichters hinein, und damit in das Weben der Sprache, als bei Mallarmé. Wenn er die symbolistische Technik definierte als ein Erahnenlassen des Gedichts und dann fortfährt: *C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole*, so liegt darin die ganze künstlerische Haltung Mallarmé's beschlossen. Das Mysterium zu handhaben auf vollkommene Weise. Die Technik des Geheimnisses mit der Blickrichtung hin auf die Vollkommenheit. Das Handwerk im Bereich des Magischen. Man hat Mallarmé einen ideenarmen Dichter genannt. Er ist es wie die

[1]) *Romances sans paroles.*

Troubadours: eine einzige Grundlinie des Menschen endgültig ins Wort zu fassen, schien ihm fast ein Menschenleben zu fordern. Und da er nicht abliess, bevor er die Vollkommenheit, so wie er sie verstand, erreicht hatte, musste sein Werk sehr schmal bleiben.

Was ihn von Verlaine tief unterscheidet, ist, dass er sich der französischen Mitteilungssprache gegenüber nur Freiheiten herausnimmt, um sich umso tiefer zu binden an die Sprache an sich. Seine Suggestionskunst ist das Gegenteil jeden Unfugefährs. In seinem Essai *Crise de Vers* spricht er vom Aufschwung des Gesangs in die erleichterte Freude, *joie allégée* hinauf. *Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre.*[1]) So wird er aus einer im Grunde tief romantischen, um die letzte Einsamkeit des Individuums wissenden Seelenhaltung heraus durch sein unerbittliches Künstlertum zum Klassiker. Verwandlung, Übersetzung ins Musikalische, aber zugleich Architektur, *structure,* das ist sein Anliegen. Niemand hat je strenger um die innere Einheit des Verses gerungen, nicht einmal die grössten Römer. Es ist kein Zufall, dass gerade s i e einem in den Sinn kommen anlässlich Mallarmé's. Der römische Vers, in dem jedes reine Bindematerial ausgeschieden ist, in dem eine poetische Sprache als Gegensatz zur prosaischen bewusst herausgearbeitet wird, in dem der Rhythmus gewaltsam die Wörter aus dem Alltagsklang heraus reisst, um sie dann nach dieser Selbstentfremdung wieder in den Prosaklang hineinfallen zu lassen als in etwas Neugewonnenes; der römische Vers, in dem die Wörter nach vielen Seiten oft ausstrahlen in ihrer Beziehung, in dem — namentlich bei Vergil — ein Leitton folgerichtig durchgehalten wird und seine Möglichkeiten im bestehenden Wortmaterial zu erproben scheint — das alles ist Mallarmé's Kunst dem Anspruch nach sehr nahe. Aber er schreibt französisch, in einer Sprache, die im stummen e, in den Nasalen sich ständig sordiniert, in einer Sprache, wo der Sprachmörtel einen sehr grossen Raum einnimmt, in einer Sprache ferner, die einen viel höheren Grad der Abstraktion erreicht hat als das Lateinische.

---

[1]) Divigations, Paris, Bibl. Charpentier, 1897, S. 246.

Wie war da vorzugehen? Die allgemeine logische Satzstellung wird entschieden aufgegeben um der Dichtigkeit, der Unverwechselbarkeit des Gedichtes willen. Die Inversion nimmt ein Ausmass an wie vielleicht überhaupt noch nie im Französischen. Auf Schritt und Tritt liessen sich hier Beispiele anführen, sie sind jedem Mallarmé-Leser geläufig. Hier sei nur ein Grenzfall genannt, wo der Relativsatz weit vor dem Beziehungswort steht:

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore (Une dentelle s'abolit.)

Der Satz *chez qui (= chez laquelle)* hängt ab von *mandore* am Ende des darauffolgenden Verses. Solche Dinge vor allem machen die Entzifferung eines Mallarmé-Textes zu einer der schwierigsten philologischen Aufgaben. Was im Deutschen naturhafte, unbewusste Gewohnheit ist, das wird hier einer Sprache gewalttätig abgefordert, die sich solchen Konstruktionen aufs äusserste zu weigern scheint. Warum tut es Mallarmé? Sicher in erster Linie, um den Ablauf seiner Schau genau abzubilden und um der klanglichen Einheit des Verses willen. Aber dann auch, um den Leser aus der Alltagssprache zu entwurzeln, ihm die analysierende Haltung zu verunmöglichen, ihn zuerst einmal im Ausstrahlungsbezirk des einzelnen Wortes festzuhalten, um, möchte man sagen, ihm das linear fortschreitende Denken zu verunmöglichen. Erstaunlicherweise könnte man derart finden, das Interesse des Zuhörers sei hier nicht weniger im Spiel und im Betracht des Dichters als bei der rationalen französischen Prosa, die ja so sehr auf die Psychologie des Zuhörers Rücksicht nimmt. Aber Rücksicht auf den Zuhörer heisst im poetischen Bereich eben etwas anderes als im prosaischen, da gilt es erst einmal, den Hörer zu einem poetisch gestimmten, an prosaischen Gewohnheiten verhinderten Aufnahmeorgan zu machen.

Dann wird weiter das Wortmaterial auf seine absolute Unentbehrlichkeit hin gesichtet. Es dürfte kein Zufall sein, dass Mallarmé so gern den blassen Artikel ersetzt durch gewichtigere Pronomina wie *quelque, tel, quelconque, aucun,* wenn er es nicht vorzieht, ihn überhaupt zu unterdrücken.

Dass die Vergleichspartikel *comme* ausfällt, ist allgemein symbolistischer Gebrauch und entspringt weniger dem Drang nach Konzentrierung als dem Bestreben, das Verglichene und den Vergleich an einem dritten Orte gleichsam sich annähern zu lassen, wo die Sphären von Bild und Abbild sich verschmelzen oder sich bekämpfen als Welten gleichen Ranges. Die Negation, die in zwei Teile auseinanderfällt — sicher eine Schwäche des Französischen, die das Volk ohne die hemmenden Grammatiker bestimmt schon mehr oder weniger befriedigend beseitigt hätte —, wird nach Möglichkeit reduziert und zwar bald gelehrt archaisierend auf *ne*, bald volkstümlich auf den zweiten, klanglich volleren Teil. Innerhalb der Negationsausdrücke geniessen *rien, aucun, nul* mit ihrem volleren, dinghafteren Klang die Vorliebe Mallarmé's.

Man hat mit Recht gesagt, das Wesen von Mallarmé's Kunst und Sein könnte fast völlig aus seiner Handhabung der Negation abgeleitet werden, seiner sprachlichen Organisation der *absence*. Aber könnte man hier nicht noch weiter gehen und bemerken, wie sinnvoll und dem tieferen Wesen der Sprache gemäss es ist, dass Mallarmé gerade da ansetzt, wo die Sprache selber nicht mehr recht ein und aus weiss. Die philologische Forschung hat gezeigt, wie interessant die Bezirke sind, wo sich pathologische Züge der Sprache bemerkbar machen, wie schöpferisch solche Krankheitsherde werden können. *Nur eine Sprache, die den Krebs hat, neigt zu Neubildungen*, hat Karl Kraus gesagt,[1]) und er hätte damit vielleicht die Zustimmung eines Gilliéron gefunden. An einem solchen Krankheitsherd setzt Mallarmé an und zeigt in ihm die Möglichkeit neuer Sprachschöpfung, wobei er ebenso sehr auf frühere Sprachzustände zurückgreift wie neue schafft.

Mallarmé duldet also keinerlei Wörter minderer Wirklichkeit. So legt er denn ein jedes von ihnen buchstäblich auf die Waage, das heisst auf die empfindlichsten Stellen des Verses. Keines, das nicht nötigenfalls in den Reim oder vor die Cäsur zu stehen kommen könnte. Man sehe darin aber

---

[1]) *Sprüche und Widersprüche*, 1924, S. 187.

ja keine schwächliche Entwertung des Reims, sondern die Feuerprobe des Worts. Wenn es etwa heisst:

O si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Mary, que je songe . . .

so hält das rein vorbereitende *si* als Reimwort dem langen folgenden Adverb *délicieusement,* das eine volle Vershälfte besetzt, irgendwie die Waage und wirkt mit seinem so gewonnenen Gewicht zurück auf das *si* am Versanfang. Oder wenn dieses *délicieusement* die erste Hälfte des Alexandriners ausmacht, so darf man nicht ohne Pause zu dem *toi* hinüberlesen; auch hier ist wieder eine Gleichgewichtigkeit mit dem *toi* zu erreichen. Der geläufige Ausdruck *si délicieusement toi* ist also durch zwei Cäsuren untergeteilt, so, dass die drei Wörter, die logisch in drei Stufen aufsteigen, wieder vereinzelt werden und sich als einzelne zu bewähren haben. Oder betrachten wir die Strophe:

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

(Autre Eventail de Mlle Mall.)

Die Strophe wird, in logischer Sicht, getragen von dem Hauptsatz *ce l'est,* der in seinem beiläufigen Klang so unscheinbar die beiden verglichenen Welten trägt, wie die Achse einer Waage die allein ins Auge fallenden Waagschalen. Auf der einen Seite träg liegende Ufer im goldenen Abendrot von weissen Vögeln durchzogen, auf der anderen Seite der geschlossene weisse Fächer neben dem Diamantenfeuer eines Armbands. Nun tritt dieser Hauptsatz als g a n z e r in den Reim mit der blossen Endung von *bracelet* und gibt dem Diminutivschnörkel des Wortes ein ganz neues Gewicht, wie andererseits der Hauptsatz durch diese Gleichsetzung mit dem blossen Zeichen der Verkleinerung noch schwebender wird: eben Abbild der punktuell körperlosen Mitte.

Dass Mallarmé in der rücksichtslosen Ausmerzung substanzlosen Bindematerials bis zur nackten Reduktion des Verbs auf den Infinitiv gegangen ist, weiss man; dass er eine Vorliebe hatte für Partizipialkonstruktionen nach lateinischen Vorbild, ebenfalls, und dass er das Passé simple oft dem Imperfekt nur um seines gedrängteren Klangs willen vorgezogen hat. Es sei hier ein einziges, besonders kühnes Beispiel angeführt. In der *Hérodiade* heisst es:

... Par quel attrait
Menée et quel matin oublié des prophètes
Verse, sur les lointains mourants, ses tristes fêtes,
Le sais-je? ...

Man mag *par quel attrait menée* als reine Verkürzung von *par quel attrait suis-je menée?* fassen oder aber vielleicht richtiger als fragendes Attribut zu dem *je* des Endes und in trügerischer äusserer Parallele zu *quel matin oublié.*

Weniger beachtet als diese sich jedem Leser schon durch ihre Schwierigkeit aufdrängende Verkürzungstechnik ist ein anderes Vorgehen des Dichters, das für die poetische Aufschliessung des Französischen, wie es sich herausgebildet hat, besonders wichtig geworden ist. Mallarmé verwendet gern ganze Kolonien von Wörtern minderer Dinghaftigkeit:

Avec comme pour langage ... (Ev. de Mme. Mall.)
Haute à ne la pas toucher (Petit Air I.)

Präpositionen trennt er vom Substantiv und stellt sie neben andere unwichtigere Wortarten, Adverbien benachbart den anderen gleichsam vorbereitenden, nur verbindenden Ausdrücken. Der Sprachmörtel wird herauspräpariert und hat seine Eigensubstanz zu bewähren. Mallarmé hat grossartig blockhafte Verse geschaffen, die den Weg finden zu einer lateinisch anmutenden Elementarsprache:

Nuit, désespoir et pierrerie

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur

Magnifique, total et solitaire, tel

Solitude, récif, étoile

De ce blanc Flamboiement l'immuable accalmie

Rien, cette écume, vierge vers.

Wesentlicher vielleicht vom Standpunkt der sprachlichen, Erneuerung aus ist, dass Mallarmé aus den bisher vorläufigen, sekundären Teilen der französischen Sprache in sich begenügte, dichterische Gebilde zu schaffen trachtet, die jene bisher rein zweckhafte Vorläufigkeit als poetischen Zustand auskristallisieren, als Augenblicke, wo die geheimnisvolle Verbindung der Begriffe noch zögert und sich um den Zauber der Freiheit bereichert. Es liegt in solchem Tun das sehr wesenhafte Wissen, dass es kein Zurück gibt auch im Sprachlichen, sondern nur ein Vorwärts, und dass die weitgetriebene Verfaserung des Französischen, die dem Elementaren, zu dem jede Dichtung irgendwie hinkommen muss, so feindlich scheint, als Verfaserung elementares Gewicht erreichen muss. Die weitere Bedeutung dieses Strebens aber ist, dass durch die Einwurzelung im Poetischen diese Elemente, selbst wenn sie von den Dichtern nach Mallarmé nicht mehr mit dieser Kühnheit verwendet werden sollten, doch wieder neu belebt worden sind und selbst in blasser Verwendung jene Berührung mit den Urgründen der Sprache auf lange hin nicht mehr verleugnen können.

Dieses eigentümliche Schweben der Wörter vor ihrer Festlegung, dieses augenblickslange Auskosten ihrer eigenen Freiheit bewirkt Mallarmé aber auch durch die Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Wortkategorien. In dem Vers *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* wird erst beim dritten Adjektiv klar, dass es sich um Adjektive handelt; das Wort darf zuerst eine Weile ausschwingen in seiner urtümlichen Elementarbedeutung. Wir kennen ja diesen Gebrauch vom Deutschen her, wo er ausschliesslich ist und höchstens bewusst gesteigert, kaum aber vermieden werden

kann, es sei denn durch Nachstellung in Verbindung mit dem wiederholten Artikel.[1]) Das Französische aber kennt die Unterscheidung zwischen subjektiv verwendetem vorgestelltem und objektiv verwendetem nachgestelltem Adjektiv. Bei den Symbolisten hat das vorgestellte Adjektiv die Übermacht gewonnen, so sehr, dass sich Beispiele erübrigen. Und es ist nur die natürliche, beinahe unvermeidliche Folge dieser Umstellungstechnik, dass auch Wörter, die in der Umgangssprache meist vorgestellt sind, sich hier plötzlich in der objektivierenden Vereinzelung hinter dem Beziehungswort zu bewähren haben. — Oder betrachten wir das von Mallarmé bewusst gesuchte Schwanken der Begriffe zwischen adjektivischer und adverbialer Färbung, deren klare Unterscheidung gerade ein Ruhmestitel französischer Klarheit gewesen war. Eine Folge seiner Gedichte hat er *Chansons bas* betitelt, Verkürzung von *Airs chantés à voix basse.* Das Adverb wird durch seine Isolierung elementar angereichert, das *chanson* andererseits verbal aufgelockert, eine Einordnung der Wörter in grammatikalische Kategorien wird beinahe zum Unding. Oder man betrachte noch einmal den Vers

O si chère de loin et proche et blanche, si . . .

de loin ist adverbial und wird nun im Gegensatz gebunden zu dem Adjektiv *proche*, was eine gewisse gegenseitige Ansteckung der Wörter bewirkt; das Adverb besonders als in der Minderheit befindlich gegenüber den erst noch durch Allitteration gestärkten Adjektiven *proche* und *blanche* wird plötzlich adjektivisch gefärbt. Überhaupt

---

[1]) Man bedenke die sehr häufige Verwendung dieser Sprachmöglichkeit bei Hölderlin oder betrachte den folgenden Vierzeiler Goethes:

Alles geben die Götter, die unendlichen
Ihren Lieblingen ganz;
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen ganz.

Hier wird das Adjektiv hinter das Substantiv gesetzt. Wird es dadurch objektiv? Ja und nein, es wird durch den Artikel auch wieder substantivisch elementar. Und erst das *ganz* — wer dürfte es wagen, dieses Wort da am Schluss noch in eine grammatikalische Kategorie einzufangen! Diese Verse sind grossartig beispielhaft für die letzte Objektivität, die deutscher Poesie erreichbar ist: jedes der Wörter taucht zurück in seine urtümlichste Form.

scheint das Adverb ein besonderes Anliegen Mallarmé's zu sein. Andere moderne Dichter, sogar Prosaiker, haben es nach Möglichkeit zu ersetzen gesucht durch das unabgeleitete und darum direkter wirkende Adjektiv. Mallarmé aber, der nicht dichtet unter mehr oder minder heuchlerischer Umgehung der Intelligenz, baut das Adverb, das ja auch dem symbolistischen Streben nach der *nuance* so wohl zu entsprechen wüsste, immer wieder an entscheidenden Stellen seiner Verse ein, erhöht es, ratifiziert es poetisch.

Auch in einem anderen, sehr wesentlichen Punkt scheint Mallarmé die französische Sprache der strengen Sichtung unterworfen zu haben: in dem der Kurzwortigkeit. Würde das Französische nicht so stark in fugenlos geschweissten Wortgruppen bauen, so müsste sein Überreichtum an einsilbigen Wörtern ihm einen hüpfenden Rhythmus verleihen. Ein Dichter, der wie Mallarmé so stark zum Wort an sich zurückkehrt, musste sich dieser Struktur stärker bewusst werden als etwa ein Lamartine, der von vorneherein in Wortschwällen dichtete (der Ausdruck sei hier ohne Abschätzung gebraucht). So scheint es denn, Mallarmé habe mit ganz bewusstem Raffinement lange und kurze Wörter gegeneinander abgesetzt, ausgespielt. Auch bei anderen Dichtern kann man selbstverständlich diesen Gegensatz künstlerisch ausgenützt sehen. La Fontaine beispielsweise meistert ihn hervorragend, und, um in dem hier betrachteten Bezirk zu bleiben, sei auf eine Strophe aus Verlaine's *A la Promenade* verwiesen:

Et les amants lutinent les amantes,

De qui la main imperceptible sait
Parfois donner un soufflet, qu'on échange
Contre un baiser sur l'extrême phalange
Du petit doigt, et comme la chose est

Immensément excessive et farouche,
On est puni par un regard très sec . . . (Fêtes galantes.)

Hier wird ganz offensichtlich durch solchen Widerstreit zwischen Kurz und Lang ein ironischer Zweck verfolgt, wäh-

rend diese Technik bei Mallarmé nicht mehr so unmittelbar gegenstandsgebunden als vielmehr Teil seiner Wortalchemie ist. Der Vers

Magnifique, total et solitaire, tel
Tremble de s'exhaler . . . *(Toast funèbre.)*

lebt förmlich aus einem Gegenspiel von Kurz und Lang und zwar ist daran merkwürdig und für Mallarmé typisch dass das blasse, von ihm so geliebte und wieder in seinen Rang eingesetzte *tel* hier vor unseren Ohren zu entstehen scheint. Alle Laute von *tel* werden in den vorangehenden Wörtern gleichsam eingeübt, das t dreimal, zuletzt vor offenem è wie in *tel,* das l zweimal und das offene è in dichtester Nachbarschaft zu *tel.* So ist dieses einen Schluss setzende *tel* auch klanglich die Zusammenfassung des Vorangehenden und derart aus Klang und Sinn vollerer Wörter abgezogen abstrahiert, ist nun seine Abstraktion als Blässe überwunden und poetisch fruchtbar gemacht, sodass es in seiner endlich gewonnenen Fülle über das Versende hinwegzittert, in der Allitteration aufgenommen wird:

. . . . . *tel*
Tremble de s'exhaler . . .

Andere Beispiele wären etwa

Indomptablement a dû *(Petit Air II.)*

wo ebenfalls lautliche Anklänge eine harmonische Gegenbewegung gegen das willentlich gestörte Gleichgewicht zwischen langen und kurzen Wörtern bilden. Oder ähnlich:

Victorieusement fui le suicide beau

oder

O si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Mary, que je songe . . .

In *Petit Air I* ist der Kontrast zwischen langen und kurzen Wörtern eigentliches Thema:

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.

Quelconque une solitude — breit hingelagerte Einsamkeit, wo der unbestimmte Artikel *une* durch *quelconque* jeden vereinzelnden Sinn verlieren muss (wenn man ihm nicht gar den ganz ursprünglichen Sinn von «einsam» beilegen will), tritt in Gegensatz zu *sans le cygne ni le quai,* wo lauter kurze Wörter diese Vereinzelung malen (typisch hier der bestimmte Artikel, der nicht verallgemeinernd, sondern fest umgrenzend, abschliessend, beinahe wieder demonstrativ gemeint ist). *Mire sa désuétude* nimmt mit seinem langen Reimwort die Stimmung des ersten Verses wieder auf. Oder später: *Ici de la gloriole / Haute à ne la pas toucher,* wo die ungewöhnliche Wortstellung *à ne la pas toucher* mit dieser Häufung ungewichtiger Wörter im Versinneren die beiden Randbegriffe *haute toucher* wirklich zu einer unüberwindlichen Distanz auseinanderspannt. Oder die dritte Strophe, die eigentlich kopflastig zu tauchen scheint, ein Eindruck, der ebensosehr durch die Spannung zwischen sehr langen und sehr kurzen Wörtern hervorgebracht wird, wie durch das paradoxale *plonge exultatrice.* Die letzte Strophe bleibt dem durchgängigen formalen Leitmotiv treu, *ta jubilation nue* stellt es mit unübertrefflicher Klarheit heraus.

Was aber Mallarmé hier mit der kleinsten Einheit sinngebundener Sprache, dem Wort, versucht hat, das hat er auch mit der kleinsten rhythmischen Einheit des Gedichts, dem Vers, versucht. Er sah ja Wort und Vers durchaus in Analogie: *Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue,* sagte er in *Crise de Vers.*[1]) Dem Wechsel von langen und kurzen Wörtern entspräche im Bereich des reinen Verses dann etwa jene Technik des Dichters, ganz gedrängte, zum Äussersten verkürzte Verse abwechseln zu lassen mit unverkürzten, gelöst fliessenden. In *Après-Midi d'un Faune* begegnen wir dem geschmacklich anfechtbaren Vers:

Mais, bast! arcane tel élut pour confident

dessen scharfe Härte abgesetzt wird gegen

Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue.

Jeder der beiden Verse erhöht des anderen Wirkung, der harte den weichen mit den vielen Bindungen, der weiche den harten, partikellosen.

Hier stossen wir nun auf eine Erscheinung, die lange vor mancher anderen von Mallarmé's Grösse zu zeugen vermag, eben sein Wissen um die unabdingbare Einheit des einzelnen Verses. Diese Einheit wird dem Leser, oft lange bevor er den «Sinn» eines Gedichts ganz erfasst hat, zur Faszination, zum Stachel, das Rätsel solcher Kunst ganz zu erfassen. Bezeichnend ist zum Beispiel, wie Mallarmé die Wiederholung verwendet, die bei Verlaine so absoluten Flucht- oder Einschläferungscharakter hat. Nichts von all dem bei Mallarmé, hier ist die Wiederholung ein Mittel strengster Architektur:

La tienne si toujours le délice! la tienne
Oui seule . . . *(Victorieusement fui.)*

wo das Rahmenmotiv noch durch das bestärkende *oui* unterstrichen wird. Oder:

---

1) Divagations, S. 251.

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond —
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine
... *(Tombeau.)*

wo die Wiederholung vorbereitet wird durch den Gleichklang *herbe* und der Vers als Sprung von dem *Verlaine* des Anfangs zu dem des Endes das Reimbild der beiden vorhergehenden Verse spiegelnd zusammenfasst: *bond-vagabond* — übrigens eine sehr überzeugende «Volksetymologie».

Andere Verse wiederum ziehen ihre Einheit aus dem, was man Klangsprossung nennen möchte:

..... Des ondes
Se bercent et, là-bas, sais-tu pas un pays
(Hérodiade.)

bercent bindet sich hinüber zu *bas*, dieses zu *pas* und dieses wiederum zu *pays*, während die beiden Vershälften mit s beginnen. Oder betrachten wir den berühmten Vers

Aboli bibelot d'inanité sonore *(Ses purs ongles ...)*

Das Thema wird gegeben in der ersten Vershälfte, diese dann materiell gewertet mit dem vom Sprachgeist unerhört glücklich geformten Wort *inanité*, und das Ganze zuletzt noch in die dichterische Sicht gewendet durch das *sonore*, das Wort, in dem die gewichtigen Laute des Themas unvermischt aufgenommen werden, so wie in *inanité* die ungewichtigen.

Dass bei einer solchen Empfindlichkeit für die Einheit des Verses Enjambement und Rejet niemals zu einer Entwertung des Verses dienen können, ist klar. Es verhält sich ja so, dass, wenn das Versende nicht mit einer natürlichen Atempause zusammenfällt und doch markiert werden muss nach der Forderung des Dichters, sich eine schmerzende Spannung ergibt, die dieses Versende viel stärker ins Gefühl zu prägen vermag als eine logische Pause. Das Studium des Enjambement bei Mallarmé stellt denn auch seine Künst-

lerschaft ins hellste Licht. Einige wenige Beispiele mögen hier genügen: Aus *Après-Midi d'un Faune:*

Et soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse . . .

wo das Enjambement wirkliches Abbild der Gier ist, so wie in dem folgenden Vers aus *Hérodiade* der Lebensdrang in solcher gestauter Spannung seine klangliche Entsprechung findet:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre . . .

Eine besonders kunstvolle Unregelmässigkeit bildet den Anfang des *Après-Midi d'un Faune:*

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Der erste Vers ist ein falscher Alexandriner, insofern als *si clair,* wie der Druck angibt, auch formell erst zum Kommenden gehört. Aber *Ces nymphes, je les veux perpétuer* ist innerlich nicht fragmentarisch. Der leere Raum hinter *perpétuer* wird durch die Schwingungen seines Sinns durchaus ausgefüllt, und die verkürzte Hälfte erhält etwas steinern Geprägtes, Dauer Verheissendes. Andererseits hebt *si clair* aus dem impressionistisch webenden Raum arabeskenhaft, fragmentarisch an und behält diesen Wesenszug auch in der Konstruktion des ganzen Satzes. Besonders bemerkt sei aber die einzigartige Cäsur des ersten Verses:

Ces nymphes, je les veux / perpétuer

Ces nymphes, je les veux ist das e i n e Thema des Werkes, der faunische Lebensdrang; *je les veux perpetuer,* die Verwandlung des Lebendigen in bleibenden Gesang, das a n -

d e r e — aus der Cäsur heraus entfaltet sich in grossartiger Klarheit der doppelte Wuchs dieses Werkes [1]) —

Damit sei die Einzelbetrachtung beendet, die sowieso in diesem Rahmen nur den Sinn haben konnte, zu weiterer Beobachtung anzuregen, und es sei noch versucht, zu umschreiben, was Mallarmé's Sprachkunst eigentliche Dauer verspricht. Wenn man ihm zwar vorwerfen konnte, er schreibe eine Art Überdeutsch auf französisch [2]), so gilt das vielleicht manchmal für seine Prosa, die man nicht ohne gute Gründe für eine Sackgasse halten kann, nicht aber für seine Dichtung. Seine Sprachrevolution geht in wesentlichsten Dingen nicht gegen den Geist des Französischen an, sondern holt ihn gerade mit aller Kühnheit heraus. Er hat nicht die Kühnheit gewisser anderer Modernen, die glauben, durch eine unbeschränkte Bereicherung des Wortschatzes könne der französischen Dichtung neues Blut eingeflösst werden. Seine Kunst ist darin von klassischem Stamm, dass sie versucht *de faire quelque chose de rien,* dass sie dem Kombinationsgenie des Französischen, seinem Jonglieren mit verhältnismässig wenigen Elementen ein Höchstes abzugewinnen strebt. Dass sie auch den stark rationalen, abstrakten Charakter des Französischen nicht verleugnet, sondern poetisch verwendet. Er liebt zwar das seltene Wort durchaus, bildet es auch im Notfall, verwendet es aber sparsam. Hingegen liebt er es, Abstrakt und Konkret ineinander fliessen zu lassen. Die Beispiele liessen sich auf Schritt und Tritt finden. Das ist kein Zufall, sondern tiefstes Abbild von Mallarmé's Kunst. Er hat vom Wort gesagt: *Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour . . . musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets! . . .* [3]) Das Wort Blume — Musik, Idee und fern aller natürlichen Wirklichkeit — hier sind wir in jenem Reich

---

[1]) Während Thibaudet (*La Poésie de Stéphane Mallarmé,* NRF, 2e éd. S. 51 f.) an dieser Stelle vor allem die impressionistische Frische heraushebt, weist mich Ferdinand Lion darauf hin, dass in diesem doppelsinnigen Rhythmus sich die gleiche Entwicklung zeigt, wie in der Malerei zur Zeit Mallarmé's. *Ces Nymphes je les veux* entspräche der impressionistischen Haltung, *je les veux perpéter* der Reaktion Cézanne's.

[2]) Thibaudet, a. a. O., S. 326.

[3]) Divagations, S. 251.

der Sprache, in dem Mallarmé dichtet, durchaus nur Sprache, nicht Zeichen der Wirklichkeit, sondern jenseitige Wortwelt — abstrakt, losgelöst, abgezogen vom Dinglichen und als Wort Ding geworden, nämlich tönende, sinnliche Idee. Es ist klar, dass eine gebrochene Sprache, wie es das Französische ist, aufgepfropft auf keltischer und germanischer Natur, einem so jenseitigen, sprachbewussten Willen tief entgegenkommen musste. Wenn die Klassiker aus dem Notstand der starren Wortstellung die herrliche Tugend der Klarheit geschaffen haben, so hat Mallarmé aus dem besonders abstrakten französischen Sprachcharakter die grossartige Tugend klar jenseitiger, rein worthafter Poesie herausgeholt. Ja, man kann noch weitergehen: gerade weil das Französische eine so poesieferne Sprache geworden war, musste es prädestiniert sein zur neuen Ergründung und Begründung des Poetischen an sich. Nur dort, wo die Natur verloren scheint, wird sich der Geist aufmachen, sie wieder zu suchen. Nur dort, wo die Sprache den Dichter hungern lässt, wird er sie nach ihrer verborgensten Nahrung um den Preis seines Lebens durchforschen müssen. Darum ist es auch kein Zufall, dass Mallarmé weit über sein Land hinaus die Dichter zur Besinnung auf das Poetische an sich geführt hat. Den grössten Dienst hat er freilich seiner eigenen Sprache geleistet, und das in zwiefacher Hinsicht.

Nicht nur hat er Frankreich seine Verse geschenkt; er hat auch Schule gemacht, so wie man es einzig machen sollte: nicht um blinde Nachahmer heranzubilden, sondern um Menschen zu ihrem Selbst heranzuführen. Mallarmé's Kunst kann überhaupt nicht nachgeahmt werden, sie würde ohne seine letzte Dringlichkeit zur Hochstapelei. Hätte aber ein Dichter seine Dringlichkeit, dann müsste er zu seiner eigenen, von Mallarmé abweichenden Gestaltung gelangen. Nein: Mallarmé's Schule ist ganz andere Wege gegangen als er selbst. Sein direktester Schüler ist wohl Paul Valéry, der Mathematiker und Philosoph, der dem Symbolismus eindeutig klassische Wesenszüge abgefordert hat. Indirekt sind jedoch fast alle französischen Lyriker von heute Mallarmé's Schüler, nicht zuletzt in dem, worin sie von seinem Weg abgewichen sind. Denn wenn sie einen erlaubten Weg in leich-

tere, naturhaftere Dichtung gefunden haben, so nicht zuletzt durch ihn. Selbst wo die Moderne wieder ganz schlichte, beinahe prosaische Töne sucht, tut sie es viel weniger in der Nachahmung von Verlaine's Lied, als weil durch Mallarmé eine neue Urtümlichkeit der Sprache aufgezeigt worden ist, allerdings eine solche, die durch den Geist hindurchgegangen ist. Dies muss man sich klar machen: es ist immer wieder nötig, dass Menschen bis an die Grenzen des überhaupt Möglichen vorstossen, sei es in der Tat, im Denken oder in der künstlerischen Gestaltung, damit eine neue schöpferische «Mittelmässigkeit» erzeugt werde. Unsere Zeit zeigt das in allen Künsten mit voller Klarheit. Es gibt den Typus des Künstlers, der sich opfert, damit die Bahn ins Leben für die geistigen Nachfahren frei werde. Mallarmé wäre seinem Daimon der unabweisbaren Selbstschau untreu gewesen, wenn er die Gefahr seines Wegs nicht klar erkannt hätte. Sein Brief an François Coppée sei hier als Dokument hingesetzt: «Pour moi voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant arrivé à la vision horrible d'une oeuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières.» Diese Worte des Dichters mögen uns behüten vor jeder Beckmesserei seinem künstlerischen Willen gegenüber. Mallarmé konnte so sprechen angesichts eines sehr schmalen Werks, das in unvorstellbarem Ringen und steter Bedrohung durch die Unfruchtbarkeit entstanden war. Wir aber sind, ob wir diese Kunst bejahen oder nicht, die Nutzniesser. Wir leben in einer Zeit, da Frankreichs Sprache wieder fähig zum Gedicht geworden ist, und das nicht gegen ihren Geist, sondern nur gegen ihre Routine. Mallarmé's Dichtung mag vielleicht immer nur Sache der Wenigen bleiben, wie die grösste Lyrik wohl überhaupt, aber ihre sprachaufschliessende Kraft wirkt bis ins Fernste nach, und vor allem dürfte der Grammatiker aus ihr wesenhafte und durch nichts zu ersetzende Einsicht in den Geist der französischen Sprache und der Sprache an sich empfangen. Dass seine Dichtung so hermetisch bleibt, ist ja nur zu verständlich. Lyrik ist die individuellste, persönlichste aller Literaturformen.

Das Französische aber ist in seinem durchschnittlichen Wesen eine genial mitteilsame Sprache. So muss die irgendwo asoziale Lyrik sich im Französischen stärker abheben von der Alltagssprache, als sie es tut beispielsweise in dem allgemein asozialeren deutschen Sprachmedium. Das *Odi profanum vulgus et arceo* gilt in vollem Mass für Mallarmé, wie es schliesslich gegolten hat für das *trobar clus* der Troubadours. (Aber sind wir so sicher, ob nicht das Deutsche in den reinst gebauten P r o s a sätzen fast ebenso eine Sache der ganz wenigen Eingeweihten ist?)

Jedenfalls ist es gerade für einen Menschen deutscher Muttersprache von hoher Wichtigkeit, eine Sprachbemühung wie die Mallarmé's zu studieren. Nur zu leicht fallen wir auf die falsche Natur herein, auf die falsche Einfachheit. Und nur zu leicht glauben wir, der künstlerische Genuss werde auf den leichtesten Wegen am reinsten zuteil. Es gibt kein selteneres, kein schwierigeres Wunder als die Einfachheit, und es gibt nichts, was in unserem Sprachbereich öfters gefälscht worden wäre. Selten aber werden wir dieses Wunder der Einfachheit bestürzender erleben als in gewissen Versen Mallarmé's, die nach aller Mühsal der Verdichtung, der Verkürzung, des Verschweigens aufleuchten *in der Mühn süsser Vergessenheit bei gegenwärtigem Geiste.*

BEDEUTUNG JACOB BIDERMANNS

Von Julius Rütsch.

Im zerrissenen Feld des deutschen Dramas an der Zeitenwende von 1600 steht als entscheidende Figur der Jesuit Jacob Bidermann. In jener Zeit, von deren dramatischen Produktionen sonst schwer zu sagen ist, ob sie mehr Ende oder mehr Anfang von Entwicklungen sind, ist sein Werk das einzige, das zu seinem selbstwertigen Abschluss kommt und dabei so gut mit der Vergangenheit wie mit der Zukunft in Verbindung steht.

1600: Das Gefühl einer Wende ist überall wach. Vom längst ausgewucherten Passionsspiel und der Lebensrevue-Bühne der Moralität her ist die Vorstellung simultaner Weltpräsentation lebendig geblieben, und das frühe Barock eignet sich mit Lust sowohl die realistischen wie die allegorischen Formen einer solchen Weltbühne an, indem es sie in seinen Somnium vitae humanae, Speculum vitae humanae mit konkretem Detail bereichert und in gedanklicher Symbolik verschärft, ohne dass ein überzeugend durchformuliertes Werk geglückt wäre. Volkstheater und Meistersingerbühne, und andererseits das antikisch inspririerte Schultheater, (dessen konfessioneller Kampfeseifer nun ermattet ist), tragen Elemente bei zu dem in Strassburg gewagten grossen Versuch eines Renaissance-Dramas. Es war offenbar noch zu früh dafür. Das Schuldrama antiken oder biblischen Gehalts ist in den Werken Brülows und Wolfhart Spangenbergs nahe daran, zum lebendigen modernen Drama zu werden; dass dieses Ziel nicht erreicht wurde, bedeutet ein erstes grosses Scheitern des deutschen Willens zum Drama, — bedeutsamer wohl als der Umstand, dass die Spiele des Nürnbergers Jakob Ayrer oder des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig trotz ihrer Schulung an den englischen Komödianten nur mehr oder weniger barbarische und dabei in voreiliger Konvention schon wieder erstarrte Entwürfe vorstellen. — Das Drama der zweiten «Renaissance», das des schlesischen Barock, als es nach der opitzischen Reform mit Gryphs *Leo*

Armenius 1647 anhebt, hat ein völlig neues Gesicht. Nicht nur die Sprache ist verändert und der glückliche Fund des Alexandriners gemacht, — die Leistung eines wirklich modernen Dramas ist hier, unter gewaltiger Anstrengung, nur durch Einschränkung auf ein enges Gebiet heroisch-melancholischer Menschendarstellung und Verzicht auf die bühnenmässige Gegenwart des Transzendenten möglich geworden. Die zu enge Form der beabsichtigten Renaissancekunst lässt den grösseren Teil des doch sehr lebendigen barocken Vorstellungs- und Gedankenvorrats im Drama nicht mehr zur Sprache kommen oder höchstens in der Tangente, in den allegorischen Rahmenformen, in dramatischer Lyrik und mühsam abgefertigter Anspielung.

Das lateinische Drama Jacob Bidermanns steht in dieser Lücke. Er hat die Ernte der Vergangenheit eingeholt und die Synthese aus altem geistlichem Simultandrama mit dem Schultheater geschaffen, im barocken Jedermann *(Cenodoxus)* und dem barocken Welttheater *(Cosmarchia)*. Sein *Belisarius*, von dem es über Masens *Mauritius* weitergeht zu Avancini, nimmt die Haupt- und Staatsaktion der Schlesier und Corneilles voraus. Der *Jacobus Usurarius*, als unmittelbares Geschwister von Calderons *Andacht zum Kreuz*, schlägt die Brücke zum Barock romanischer Länder, auf andre Art dann auch der *Philemon Martyr*. Vor allem aber hat Bidermann in der gegensätzlichen Formulierung von *Cenodoxus* und *Philemon* die eigentliche geistige Spannung der Barockzeit von der Mitte aus durchgestaltet; diese Dramen, in denen die Tradition von Mittelalter und Humanismus lebendig ist, erschöpfen zugleich den Problemwert des damaligen wie jedes spätern Barock. Das Werk Jacob Bidermanns, wie das seines jüngern Zeitgenossen Jacob Balde, muss erwandert werden, — es ist keine Spielerei, das zu sagen. Es ist lateinisch, und mit Übersetzungen ist es für uns nicht zu retten, das beweist die bänkelsängerische Knittelversverdeutschung des *Cenodoxus* durch den Bayern Joachim Meichel (1627), wie im Fall Baldes die umfassende Übersetzung der Lyrica durch Herder (Terpsichore); dieses Drama und jene Lyrik konnten eben doch nur dank dem Latein das werden was sie sind und hätten im unreifen und

doch gezierten Deutsch ihrer Zeit den angemessenen Ausdruck nicht finden können. Es ist kein totes Latein. Das erfährt, durch Analogie, am besten, wer auf Wanderungen im schwäbischen Pfaffenwinkel oder in Bayern tief in Wäldern und Wiesen auf die gedrungen vorgewölbte Fassade von Ochsenhausen stösst, oder in den ländlichen, von Heuwagen durchwankten Strassen von Dillingen auf die schwere, streng verhaltene Pracht der barocken Jesuitenbauten, um schliesslich in Elias Holls Bauten in Augsburg und der Michaelskirche in München zu betrachten, wie einem derb bäuerlichen Element die Durchdringung von Kontemplation mit gewaltiger Willensspannung abgerungen worden ist. Das Schwäbisch-Bayrische einer derb-aromatischen Erfahrung durchformt von römischer Gedankenschärfe, das spürt man in Baldes und noch mehr in Bidermanns Latein; Balde etwa bewies sein eigenes Gefühl hiefür, wenn er einen Vers aus *De vanitate mundi:*

Non longa res est vivere
Finitur inchoando

selbst so übersetzte:

Das Leben schnell als wie der Inn
Was gibst was hast, thut fliessen.

Wenn in Bidermanns Drama, das natürlich nicht Erlebnisdichtung sondern abgelöste Gestaltung der Zeitproblematik ist, etwas immerhin ein persönlichstes Gefühl verrät, so ist es die sehr deutsche, sehr schwäbische Neigung zum Jüngling, der sich von der Familie löst und hinaus in die Welt wandert, um sein eigenes Schicksal aufzusuchen.

Mutandum est iuveni coelum, ploret, rideat
Familia.
Terra exploranda est.

So der Wandervogel Promethes in der *Cosmarchia,* der als Hans im Glück unversehens zum König gemacht wird in dem allerdings gefährlichen Reich Cosmopolis. Bidermanns Jünglingen wird, seiner Ordenszugehörigkeit gemäss, ein geistli-

ches Schicksal; wenn sie sich frei machen von Haus, Familie, Ehe, Welt, so finden sie ihre Verwirklichung in gottbegeisterter Hingabe ihrer selbst, werden Eremiten, Himmel und Hölle herausfordernde ekstatische Büsser. So sein *Macarius Romanus* und *Joannes Calybita.* (Im *Macarius* ist, — das Bedeutet eine grosse Ausnahme —, auch die rührende Gestalt der verlassenen Braut in lebensvoller Weise durchs Ganze geführt.)

Bidermann hat als Angehöriger des Jesuitenordens kaum eine private Geschichte. 1578 in Ehingen an der obern Donau geboren, trat er mit 18 Jahren in den Orden und wurde an dessen Schulen in Landsberg, Augsburg, Ingolstadt ausgebildet. Er lehrte später in München, wo eben der triumphierende Bau der Michaelskirche errichtet worden war, auch in dem stillen, von intimem Barockgeist durchdrungenen Universitätsstädtchen Dillingen. In München und Dillingen schrieb er für die grossen Herbstaufführungen der Schulen seine Dramen, — die also Werke des Schultheaters sind wie die von Gryphius und Lohenstein —; während seiner letzten 18 Jahre in Rom, er starb dort 1639, verstummte er als Dramatiker. Erst 1666 wurden seine Dramen im Druck herausgegeben. In jungen Jahren schrieb er ein Epos vom bethlehemitischen Kindermord, einen Novellenzyklus *Utopia* dem zahlreiche Barockdichter, von Masen bis zum Dänen Holberg, den in der Zeit beliebtesten Lustspielstoff, die Geschichte vom Bauern, der für einen Tag in einen Fürsten verwandelt wird, entnahmen. Heroenbriefe, lyrische, historische, theologische Werke kamen hinzu; hier lag für Bidermann selbst das Zentrum seines Schaffens, für uns ist wohl einzig noch sein Drama lebendig. Bidermann war ein Schulmann des Ordens von ruhigem Lebensgang; in der meditativen Stille Roms entzieht er sich zuletzt dem Blick, (wie Shakespeare, wie Racine in ihren letzten Jahren); sein schlichtes Wesen bereichern die in einer ungewöhnlich reichen Korrespondenz hervortretenden Züge inniger Verehrung seines Meister, treuer und lebhafter Freundschaft; seinen Geist bezeichnet ein intuitiver Spürsinn für die starken Bewegungen der Zeit, auch für das Kommende, sonst wäre nicht das Ungewöhnliche geschehen, dass seine Dramen lange nach sei

nem Tod aufs neue aufgeführt wurden und die Zuhörer noch unmittelbarer ergriffen als früher.

Er ist ein verborgener Dichter und tritt hinter sein Werk zurück, (wie es sich für den Dramatiker zu gehören scheint); es ist, als brächte mit ihm die Zeit selbst ihre Spannungen zur anschaubaren Form, — diese Zeit, die ihre Reife für das grosse Drama anderswo bereits erwiesen hatte, in Spanien, England und bald auch in Frankreich. Das deutsche Drama, im Vergleich mit dem anderer Länder, ist an seinem Anfang genährt und zugleich behindert durch ein Übermass an Schwermut. Schwermut als erkenntnisförderndes Hemmnis der handelnden Energie, ist das Kennzeichen des barocken, d. h. des beginnenden modernen Dramas und scheidet es scharf von der naiv-objektiven Art des früheren Theaters; sie bedeutet Intensität gleichzeitig mit Distanz, Überhöhung mit Skepsis, — Ironie, indirektes Sehen, gebrochene Bewegung. Bei den Schlesiern, besonders Gryphius, war dieses Element der Schwermut so stark, dass die Handlungsenergie oft kaum zur eigentlich dramatischen Lösung durchzubrechen vermag. Bidermann mit seiner abgelösteren Art ist frei von dieser an sich reizvollen lyrischen Verliebtheit in die eigene Schwere; bei scharfer Einsicht in das kompliziert in sich selbst verschlungene Wesen menschlichen Geistes und trotz ausgesprochener Neigung, den Geheimnissen individueller Identität nachzuforschen, verliert er nicht sich selbst mit seinen Helden; vom festgehaltenen Standpunkt jenseitigen Gerichts werden alle Winkel ausgeleuchtet und der verführerisch-träumerische Innenreichtum des Menschen, dieses «Buhlers seiner selbst», herausgestellt, nötigenfalls als Allegorie, — und so wird aus Schwermut Kritik und Ironie. Das zeigt am besten Bidermanns erstes erhaltenes Werk, der *Cenodoxus.*

Cenodoxus ist 1602 zuerst aufgeführt worden. in Augsburg, 1609 in veränderter, definitiver Form in München; 1609 sah man ihn auch in Luzern, 1615 in Pruntrut. Der Stoff stammt aus der Geschichte von der Gründung des Karthäuserordens. — Cenodoxus, der berühmte «Doktor von Paris», war im Geruch der Heiligkeit gestorben. Da er nun aufgebahrt in der Kapelle ruhte, von den trauernden Schülern umgeben, erhob in drei aufeinanderfolgenden Nächten

der Leichnam sich jedesmal und verkündete in schauerlicher Steigerung: Accusatus sum! — Judicatus sum! — Damnatus sum! Die Jünger, von der Unzuverlässigkeit irdischer Heiligkeit aufs stärkste erschüttert, verliessen die Welt und gründeten unter der Führung des heiligen Bruno den strengen Orden.

Den hier krass sich offenbarenden Gegensatz irdischen Scheins und jenseitigen Gerichtes bereitet Bidermann in seinem Drama vor in einer Auseinandersetzung von Handeln und Bewusstsein, deren Reiz es ist, dass sie bei hoher Subtilität sich im grossen alten Simultanapparat von Himmel, Welt und Hölle auspricht, die Allegorien der Moralität der neuen Analyse dienstbar macht und mit dem aus der Terenznachfolge ererbten Aufgebot von Dienern, Schelmen und Schmarotzern ein komödiantisches Gleichnisvorspiel des unerbittlich harten Endentscheids gibt. Cenodoxus ist nicht einfach ein Scheinheiliger, der die Menschen hinters Licht geführt hat. Er besitzt wirklich hohes Wissen, befleissigt sich vorbildlicher Tugend, übt gerne gute Werke und weist mit Beispiel und Rede jedermann auf den rechten Weg. Dabei ist er selbst auf dem Weg zur Verdammnis. Die Hölle hat gewusst, wie sie den «guten Menschen» fassen kann. Nicht wie in der alten Moralität werden gemeine Laster ausgeschickt, ihn zu überwältigen; heutzutage müsse man feiner vorgehen, heisst es: Hypocrisis und Philautia, Heuchelei und Selbstliebe, die schwer aufspürbaren Todsünden des Barockmenschen, werden den Weisen des Heils verlustig machen. Unter ihrer Einflüsterung richtet sich Cenodoxus, ohne es zu wissen, zugrunde. Er ist gut, aber nicht um Gottes, sondern um seiner selbst willen. Ja, er hält sich selbst für gut und betet das Gebet des Pharisäers, überzeugt, dass ein Leben wie seines selbst Gott gefallen müsse. Der Mensch fühlt sich vor Gott gerecht! Gegen seine selbstzufriedene Ruhe bietet der Schutzengel, den ihm der Himmel zuhilfe schickt, alle Mittel auf, ihn zu verstören:

Cenodoxum meum
Urgeto stimulis, inquietum reddito.
Timere discat, quando amare non cupit.

Aber nichts vermag den Doktor zu erschüttern. Diener, Schmarotzer, Studenten, und am meisten sein eigenes Bewusstsein versichern ihn täglich seiner Güte. Da zwingt der Engel die höllischen Boten, dem Cenodoxus bei Lebzeiten eine Art Hauptprobe seiner Höllenfahrt vorzuführen; sie gehorchen knirschend. Cenodoxus ist zwar tief erschreckt, aber unter dem erneuerten Eindruck der Bewunderung seiner Umwelt erklärt er die Vision bald für einen nichtigen Traum. Die Teufel führen einen Gegenschlag: sie äffen ein himmlisches Konzert nach und wiegen Cenodoxus damit vollends wieder in Sicherheit. Selbst die Krankheit, die ihn nun schlägt, vermag ihn nicht zur Umkehr zu bewegen, auf dem Totenbett hält er stoische Reden, er spielt Hiob und lehrt die Jünger, an seinem Verhalten sich zu erbauen; mit furchtbarer Selbstsicherheit sagt er:

Pulchrum est Deo spectaculum
Hominem videre cum doloribus et nece
Compositum, eundem posse frangi, non tamen
Terrefieri vincive. Mors mala non erit
Nisi vita fuit.

(Wie ist hier der ganze kommende barocke Stoizismus im voraus parodiert!) Unnachahmlich fügt die Philautia, am Kopfende des Bettes stehend, auf solche Reden hinzu: Pie! Das war fromm! —
Es naht der Tod und richtet sich im Hause ein, nachdem er seine Macht verkündet und selbst das Publikum bedroht hat. Schon werden Choreae mortuales veranstaltet. Der Engel kämpft mit Hypocrisis, Philautia und dem Schwarm der Teufel um die Seele des sterbenden Doktors, der von beiden Parteien leidenschaftlich angerufen wird. Hypocrisis, die Seele in der letzten Entscheidung verlockend, gibt ein grosses Gemälde barocker Ruhmsucht:

Terras videto, tanta tamque patentia
Orbis spatia, quid rarius, quid charius,
Quid clarius, quam posse fama et nomine
Tuo replere haec cuncta? Nosci ab omnibus?

Coli atque amari? Postque cineres vivere?
Superesse posteris neque ullis saeculis
Senescere?

Die so verführte Seele wendet sich auch noch zu allerletzt vo der strengen Wahrheit des Engels ab, dieser kann nur noc von Berufung auf göttliche Gnade etwas erhoffen. Christu selber soll entscheiden. So kommt der mächtige, auf zwei Ebe nen spielende fünfte Akt. Auf Erden liegt Cenodoxus aufge bahrt; seine Jünger, um die Leiche versammelt, klagen ur den für heilig gerühmten Toten. Oben aber wird die Seele de Doktors vor das himmlische Gericht geführt; Christus ist de Richter, der Schutzengel der machtlose Verteidiger, der Teu fel und Conscientia die Ankläger. Panurgus, der Hauptteufe setzt an zur vernichtenden Anklagerede: habe Gott einst sie die abtrünnigen Engel, um ihres Hochmuts willen aus de Himmel gestürzt, so könne auch dieser Selbstgerechte nic begnadigt werden. Er bezichtigt Cenodoxus der Verachtun des Schöpfers:

Tamenem se conditum
A te sciebat, ... et abnuit, refugit, restitit.

Er tat lauter gute Werke, ja, aber einzig um seines Ruhm willen.

Hac fine optimis, sanctissimis
Abusus est laboribus, quos pessimos effecit.

Er, der Teufel, zählt selbst alle Tugenden des Angeklagte auf, um ihm zum Schluss die unentrinnbare Wahrheit entg genzuhalten:

Adeo es perditus
Ut neque benefacere sine maleficio queas.
Nihil ut aliud peccaveris
Benefaciendo factus es certe reus.

Auf Deutsch, um einmal die zeitgenössische Übersetzung zitieren:

Will setzen auch / und wann du schon
Sonst hettest gar kein Sünd gethon,

Du habest Gott sonst nie verletzt
Und ihn nie auf ein Ort gesetzt,
So hast dich doch, muessts fein wohl merken,
Versündt mit lauten guten Werken.

Trotzdem hierauf der Angeklagte sich verloren geben muss, erlangt sein Flehen einen Aufschub; die Gerichtsverhandlung wird unterbrochen, und es tritt die irdische Trauergemeinde in Aktion. Mitten in ihre Klagen hinein erhebt der Tote sein Antlitz und stürzt alle in Entsetzen mit seinem Ruf: Accusatus sum! Dann wird das Gericht wieder aufgenommen; der Schutzengel hat nun das Wort, sein Zeugnis ist von noch beschwingterer Beredsamkeit als das des Teufels, denn seine Rede, die aus Fürbitte wieder zur Anklage werden muss, ist von der Trauer zurückgewiesener Liebe beseelt. Alle Beisitzenden sprechen nun ihr Schuldig. Wieder muss der Tote selbst dies auf Erden verkünden, mit dem Ruf:

Ah ah, severum apud tribunal judicis
Justo Dei judicio judicatus sum.

Zum letzenmal öffnet sich das Gericht. Christus selber verkündet den verdammenden Urteilsspruch, feierlich beteuernd, er habe mit seiner Menschwerdung das Äusserste getan was bei ihm stand:

Loquatur universa terrae machina
Loquatur universa coeli curia,
Maiora me nequisse ponere merita
Nec debuisse . . .

Cenodoxus aber habe nur sich selbst gewollt und, je liebevoller ihn die Gnade bedrängte, umso mehr sich von ihr abgewendet.

Sed esse tanto alienior quo charior
Occoeperas.

Nach gesprochenem Urteil erhebt sich der Tote zum letztenmal in der Trauerversammlung und schreit:

Mittite, mittite istas, mittite
Nil profuturas postmodum exequias. Mihi

Nequitis ultra adminiculari. Perierit,
Utinam perierit mater illa quae edidit
Infausta me, o miserum, miserrimumque mortalium.
Justo Dei judicio damnatus sum.
Perennes eheu iam rogos
Passurus abeo.

Während nun wirklich die Horde der Teufel die verdammte Seele triumphierend in die Hölle entführt, erfolgt der grosse Seelenaufbruch der erschütterten Jünger. Wenn dieser nicht gerecht war, wer kann dann gerettet werden? In feurigen Worten, die fast bis zum expressionistischen Gestammel gehen, beschwören sie visionär die Schrecken ewiger Verdammnis und eilen, der Welt zu entsagen.

«Cenodoxus» ist unter anderem eine Etappe auf dem langen Weg der Faust-Dichtung, das heisst des Dramas von Heil oder Verdammnis des mit höhern Gnadengaben ausgestatteten w i s s e n d e n Menschen. In den Spielen des 15. Jahrhunderts von Theophilus oder der Päpstin Jutta missbraucht der so Begnadete diese Gaben im Dienste seiner Lust und Macht, verfällt dem Teufel und wird schliesslich nur durch Marias Fürbitte noch errettet. Im *Udo* des Jesuiten Gretser, (1587), dem unmittelbaren Vorgänger des *Cenodoxus,* kulminiert dieses Thema in barocker Fassung; Himmel und Hölle ringen um den Kirchenfürsten, der mehr sich selbst gewollt hat als Gott, aber diesmal kann der Abgefallene nicht gerettet werden.

Im selben Jahr 1587 war das Faustbuch erschienen, das aus protestantischem Geist seinen Helden verloren gehen lässt, weil er seine Gaben zu magischer Grenzüberschreitung missbraucht, an der Offenbarung zweifelt und an Gottes Gnade zu glauben nicht vermag.

«Ich aber hab den Sünden berck
So uber-schwer auf mich geladen,
Das mich Gott gar nit kan begnaden,
Wann er ist gar gerecht und streng.»

— so verzweifelte schon Hans Sachsens Hecastus, der aber belehrt werden konnte, während Faust in seiner Verzweiflung verharrt. Auch Marlowes Faust antwortet seinen Schülern, die ihn an Gottes unendliche Gnade erinnern: «But Faustus' offence can never be pardoned: the serpent that tempted Eve may be saved, but not Faustus.» Der Hochmut des Verzweifelten, der der Gnade Grenzen setzen will, ist das im Grund identische Gegenstück zum Hochmut dessen, der sich selbst vor Gott für gerecht hält, — und beides ist Ursache der Verdammnis.

Der katholische *Cenodoxus* hat mit dem protestantischen Faustbuch gemein, dass er zunächst eine Kritik des altgewordenen Humanismus ist, der seit der Renaissance die Ewigkeitsvorstellung verweltlichte, ewigen Ruhm für ewiges Heil setzte und den grossen Einzelnen in eine sich selbst genügende, herrschende Einsamkeit in der Mitte der Welt stellte. Diese selbstherrliche Gestalt ist nun müde geworden — obschon von ihrer abwehrend stoischen Haltung noch das ganze deutsche 17. Jahrhundert lebt —, Bidermann entlarvt sie, sie ist nicht in der Mitte der Welt, sondern ausserhalb der bewegten Welt, in falscher Ruhe in sich selbst verloren.

In regno se locatum putat et exulat,

sagt der Engel vom getäuschten König der *Cosmarchia*. Der grosse Geist kann sich selber nicht genügen und sich nicht selbst verewigen. Diese Einsicht teilt im Grund das ganze Jahrhundert mit Bidermann; bei aller Verherrlichung des mikrokosmischen Menschen war es in seiner Verehrung des grossen Geistes doch schon bis zur Stufe resignierender Skepsis vorgedrungen, daher das stete Gegenüber des starren Willensheros mit dem entscheidungunfähigen Melancholiker und oft gar das Zusammenfliessen dieser beiden Typen in der gleichen schwankenden Gestalt (Leo Armenius, Mauritius, Phocas). Die scharfe Formulierung des *Cenodoxus* hat das deutsche Barock sich allerdings nicht angeeignet, sondern in einem trüben Hin und Her rauschhafter Geistesverherrlichung und schwermütiger Verlorenheit sich über das im voraus gesprochene Urteil hinwegzusetzen versucht .

Doch ist der *Cenodoxus* viel mehr als eine historisch gebundene Kritik des humanistischen Faust. Bidermann hatt seinen negativen Helden als dramatische Figur nicht vernichtet, im Gegenteil: indem er mit subtiler Seelenkenntniss die früheren einfachen Gut- und Bösebegriffe in eingreifendere Vorstellungen geistigen Lebens oder Todes verwandelt, verschafft er dem vom eigenen Bewusstsein her gefährdeten Helden eine ganz neue dramatische Existenz, er machtt ihn gerade in seiner Schwäche und Problematik zum Gegenzentrum des jenseitig-dogmatischen Richtpunktes. Dem transzendenten unerschütterlichen Weltmittelpunkt hält die gefährliche Innerlichkeit des Menschen die Waage. Das Bewusstsein wird als tödliche Gefahr erkannt, — aber diese Gefahr verleiht dem Menschen eine neuartige dramatische Grösse. Der Mensch nähert sich, innerhalb Bidermanns theologischem Weltbild, vom Selbstbewusstsein verführt, der Figur Luzifers. Ist nicht Cenodoxus gekennzeichnet durch diesen Zweizeiler Daniels von Czepko:

Imfall du sprichst: ich hab ein gutes Werk vollbracht,
Fällst du wie Lucifer vor Gott in Sünd und Schacht.

Cenodoxus fällt aus seiner falschen Ruhe in die Höllenstarre Luzifers, der auch bleiben wollte, der er war. Die neu heraufsteigende Problematik des Bewusstseins ist hier notwendigerweise in die barocke Vorstellungswelt von Ruhe und Bewegung gebannt. Philautus, der Buhler seiner selbst, ist identisch mit Philotius, der inmitten der in rastloser Bewegung kreisenden und fortwährend verwandelten Welt müssig bei sich selbst stehen bleibt und sich damit Gottes Welt entfremdet. Gott allein ruht, wie die Nabe in der Mitte des schwingenden Rades; zu dieser Mitte ist hinzustreben, aber das Gesetz der Kreatur ist Bewegung und Verwandlung; wo sie voreilig jene Ruhe schon erreicht zu haben meint, befindet sie sich in Wirklichkeit im scheinhaften Höllenraum des eigenen Bewusstseins. Es ist das grosse Thema der Barockzeit, den schwindelnden Weg zwischen den beiden Gefahren immer wieder zu schildern: sich in der Bewegtheit wüst zu verlieren oder in toter Selbstheit zu erstarren. Bi

dermann hält sich fern von jeder mystischen Voreiligkeit, von jedem Quietismus; seine bejahte Haltung ist die der Verwandlung duldenden Kreatur, die doch über sich selbst hinaus zur ruhenden, richtenden Mitte strebt; — indem er aber den selbstbewussten, von luziferischem Absturz als einer äussersten Möglichkeit bedrohten Menchen zum Partner Gottes macht, stellt er seiner Zeit die schärfste Diagnose und schafft ein neues Drama des Geistes.

Was er unter theologischem Aspekt darstellte, deutet voraus auf eine bedeutende Linie rein anthropologischer Einsicht: von dem mit «Cenodoxus» genau zeitgenössischen «Hamlet» (Selbstbewusstsein als Hemmnis des Handelns) über die Romantik (Selbstbewusstsein als unzulänglicher Einbruch individuierten Geistes in natürliche Gnadenanmut, zugleich aber auch Verheissung höherer Verwirklichung) bis zu ihrer letzten Konsequenz etwa bei Paul Valéry, wo nichts bleibt als der durch unendliche Spiegelung bereicherte Selbstbesitz des Bewusstseins; sein Narcisse, »Se surprendre soi-même et soi-même saisir» ist schon genau vorgebildet bei Jacob Balde: «Non potitur tamen ipsa semet.» Eine erstaunliche weltliche Parallele zum geistlichen Cenodoxus ist der *Egoist* von Meredith. Wie Cenodoxus seine guten Werke, weil er sie sich gutschreibt, ins Heillose verkehrt, so macht Meredith' junger Baron, der alle Vorzüge eines männlichen Prachtexemplars besitzt, sich und seine Tugenden den Mitmenschen unerträglich, weil er mit ganzem Bewusstsein sich gnadenlos ernst nimmt. Er wird freilich nicht mehr verdammt, sondern nur durch eine Entlobung beschämt. In der auf menschliche Gesellschaft beschränkten Perspektive des 19. Jahrh. beginnt das Thema sein komödienhaftes Element zu entwickeln. Im Übergang steht Grillparzer; die Hemmung des Handelns durch überreiches Bewusstsein steht als düster lähmende Drohung hinter seinen Figuren, verleiht ihnen aber auch ihre liebenswürdige Diskretion und ihre Scheu vor jeder Gewaltsamkeit. Das Thema liegt der österreichischen Natur besonders nahe; nicht umsonst hat Hofmannsthal lange Zeit eine Neugestaltung des «Cenodoxus» geplant, und noch sein Lustspiel *Der Schwierige* steht in engem Konnex mit dem Thema, das nun, fern von allen theologisch äusser-

sten Positionen, in der heiter vermittelnden Luft erfahrener Gesellschaft versöhnlich abgewandelt wird.

Auch Bidermann ist die in der Bewusstseinsproblematik liegende Möglichkeit der Komödie nicht entgangen. Ohne aus seinem geistlichen Weltbild herauszutreten, hat er sie sichtbar gemacht in einem Stück, das man allerdings nur aus unserer Distanz als Lustspiel bezeichnen kann, in dem Märtyrerdrama *Philemon Martyr*. Er bediente sich dabei eines im Barock hochbeliebten Stoffes, den zum Beispiel Lope de Vega im *Fingido verdadero* und Jean Rotrou im *Saint-Genest* behandelt haben: die Geschichte vom Schauspieler seiner selbst.

Philemon ist ein Gaukler in der römischen Provinz Ägypten, zur Kaiserzeit. Der erste Teil des Stückes ist voll von seinen Streichen, die meist auf Maskenspiel und Täuschung hinauslaufen. In der Provinz liegen die (persönlich auftretenden) alten Götter mit dem jungen Christentum im Kampf. Auf Befehl des Präfekten soll jedermann vor dem Bild Jupiters opfern gehen. Die Christengemeinde bleibt standhaft und wagt das Martyrium, nur gerade ihr Haupt, Apollonius, wird schwach und kommt auf den Einfall, der Gaukler Philemon solle an seiner Stelle und in seiner Maske opfern gehen. Philemon übernimmt den Auftrag, aber während er zum Opfer schreitet, tritt ihm ein Engel entgegen und macht ihn zu dem, was er nur zu spielen dachte, zum Christen. Statt zu opfern legt er ein Bekenntnis ab, der Präfekt hält ihn dabei für Apollonius und schickt in seinem Ärger nach Philemon, der ihn aufheitern soll. Wie darauf Philemon als solcher erkannt wird und sich nunmehr für die eigene Person als Christen bekennt, will ihm niemand glauben, je feuriger er spricht, umso mehr bewundert jedermann sein überzeugendes Spiel, vergeblich ringt er nach dem Wort, das der Welt beweisen soll, dass er nun i s t was er spielt; erst der handgreifliche Akt eines Bildersturzes klärt die Zuschauer auf und verhilft ihm zum Martyrium.

Dieses Stück, weniger einheitlich gebaut als diejenigen Lopes und Rotrous, die den Schauspieler auf der Bühne in währendem Spiel vom Geist seiner Rolle erfasst werden lassen, ist bis in die aufs Jenseits geöffneten Szenen hinein voll über-

mütiger Heiterkeit; es wimmelt von den leichten Figuren einer unzulänglichen Welt; Ägyptus selbst ist eine komische Person, die alten Götter, die um ihre Existenz bangen, sind groteske Popanzen, der Präfekt und sein Hofstaat beschränkt und verblendet, — sogar die Folterszenen werden dank dem läppischen Wesen der Schergen zu Farcen. Und in den religiösen Kampf hinein pfuschen nun Philemon und seine Gauklerbande mit ihren äffenden und täuschenden Narreteien; sie lieben es besonders, alles Pathetische, zum Beispiel die feierlichen Opferhandlungen parodistisch nachzuahmen. Es ist eine Welt der Schwäche, des Spiels und der Täuschungen. Der Himmel aber greift ironisch in sie hinein und gibt dem wesenlosen Spiel Existenz. Philemon hatte kaum ein Selbst, er ging spielerisch aus sich hinaus und spielte mit der Person und dem Himmel, sein Wesen war leichte Verwandlung, — und mitten in der Verwandlung hält ihn der Himmel fest und macht ihn zu dem was er spielte. *Philemon* ist damit das genaue Gegenstück zum *Cenodoxus,* das theologische Lustspiel gegenüber dem theologischen Trauerspiel. So verschlossen Cenodoxus der Gnade war, so offen steht ihr der ahnungslose Philemon, deshalb kann sie an ihm statt eines Gerichtes heitere Verwandlung üben und am Eulenspiegel selbst den Eulenspiegel machen. — Das Barock hat an diesem Vorgang eine geistreiche Variation seines akutesten Anliegens: des unaussprechlich paradoxen Gegenspiels von Schein und Sein, die dank solcher Verwandlung zuletzt zur Identität zusammenschiessen.

Im *Jacobus Usurarius* hat Bidermann wieder ein anderes geartetes Gegenstück des Cenodoxus geschaffen. Der von Habsucht besessene Wucherer, der allen misstraut und den alle zu betrügen suchen, sein eigener Sohn stellt ihm mörderisch nach, — er, der nach menschlichen Begriffen verloren sein müsste, wird schliesslich vor der Hölle errettet, weil er zeitlebens Maria verehrt hat. (Wie Calderons Räuber dank seiner *Andacht zum Kreuz.)* Eine solche Erlösung durch magische Wirkung rein äusserlich kirchlicher Werke mag zuerst am Dichter des *Cenodoxus* befremden: in Wirklichkeit erklärt eines das andere; die Möglichkeit dieser Magie ist eben bedingt durch das Fehlen dessen, was den Cenodoxus verdamm-

te, das Bewusstsein. Jacobus ist ein unschuldiger Bösewicht, dem auf Erden Böses mit Bösem vergolten wird; er ist kein Faust, sondern spielt die ihm aufgegebene Rolle des Bösen ohne je an der Möglichkeit der Gnade zu zweifeln, — er sündigt tapfer und glaubt tapfer, der naive Bösewicht kann durch naiven Glauben erlöst werden, der Kredit des Opus operatum steht ihm offen. Es ist wohl kein Zufall, dass Bidermann gerade diesem am meisten an kirchliche Magie gebundenen Drama die realistischeste Form gegeben hat, Prosa, und eine in der Zeit einzigartige Technik der Szenenaufführung, die in lebensvoller Skizze die Vorgänge andeutet, aber sie oft vor ihrem Höhepunkt abbricht; barocke Bewegungstechnik, die in der Spannung der Erwartung das schliessliche Ereignis so intensiv vorausnimmt, dass sie dieses selbst nicht mehr zeigen mag. Die starke dogmatische Zumutung des Themas verbindet sich mit der sehr vordergründigen Gegenwart der realistischen Szenenvorgänge zu erregender, ja herausfordernder Wirkung.

Während die beiden konventionelleren Werke *Josephus* und *Josaphat* nur genannt sein wollen, damit alle neun erhaltenen Dramen Bidermanns erwähnt seien, muss noch die Rede sein von dem politisch-erbaulichen Märchenstück *Cosmarchia,* das bei mehr musikalischem als dramatischem Bau unvergleichliche Dinge enthält. Der Stoff ist die Legende von den Jahreskönigen aus des Johannes Damascenus *Barlaam und Josaphat.* Die Stadt Cosmopolis wählt jedes Jahr einen König und treibt ihn am Ende des Jahres schimpflich wieder aus ihren Mauern. Der Held des Dramas, Promethes, auch ein solcher König, erfährt aber das Geheimnis, er schickt während seiner Regierungszeit die Schätze des Reiches hinweg, an den Ort, wohin er nach Ablauf seiner Zeit verbannt werden soll; nach seiner Absetzung wirbt er daraus ein Heer und kehrt mit diesem überlegen zurück. Auch hier ist die Handlung nicht ausgerundet bis zur Wiedereroberung der Stadt; das Stück schliesst vielmehr mit dem tumultuösen Schrecken der Cosmopoliten bei der Annäherung des Heeres. — Die Meinung ist, man solle während des trügerischen irdischen Lebens Güter ins Jenseits vorausschicken. — Mehr als in solcher Lehre liegt der dichterische Gewinn des Dra

mas in dem Märchenton, wie er kaum in einem andern Werk der Zeit sich findet; rührend und erfrischend ist das Naturburschentum des simplicianischen Promethes; die Hauptsache aber sind die beiden Absetzungsszenen, die am Anfang und am Ende des Dramas stehen. Der barocke Mensch war von solchen Szenen der Entthronung im Innersten berührt; nach dem Prinzip «scheinen der man ist» war die Person mit ihrem Amt und dessen Insignien so identisch, dass sie im Augenblick, wo sie ihrer beraubt wurde, in unerträglicher Nacktheit zurückblieb und in sich selbst kaum ein Zeichen ihrer Würde mehr fand. Das starke Gefühl für die Fallhöhe mächtiger Personen kam hinzu, um solche Szenen dem barocken Zuschauer schauerlicher zu machen als jedes Bild der Folterung oder des Mordes. Wir kennen den Vorgang aus *Carolus Stuardus* und *Papinian* von Gryphius. Es erscheint dort in intimem Raum; Bidermann baut ihn zu mächtigen Revolutionsszenen aus. Bald nach Beginn des Spiels strömen die Bürger, von der Tuba daran erinnert, dass der Tag des Königssturzes da ist, auf dem Platz unter wildem Geschrei zusammen.

Exulet, exulet, exulet!
Abdico Adocetum. Omnem Adoceti stirpem abdico.
Domus omnis, sanguis omnis, exulet, exulet!

Der König Adocetus tritt aus dem Palast, noch mit der ganzen Feierlichkeit seiner Würde.

Quis populi est furor?
Quae tam vesana, cives, conclamatio?
In quem tot arma? In quem tot enses stringitis?

Er muss erfahren, es gelte ihm. «Exue caput regno.» Der Führer des Volkes reisst ihm das Diadem vom Haupt, das Szepter aus den Händen; hilflos klagt der König: «Vim facis.» Unerhörte Gewalt erfährt er wirklich, sie entblössen seinen Leib des Purpurs; — tollimus quia dedimus —, die noch halbwegs königliche Klage geht bald in elendes Flehen über. Auch die Königskinder werden aus dem Palast gerissen; trotz ihrer wahrhaft königlichen, unschuldigen Würde, die Gewalt überhaupt nicht begreifen kann, werden sie mit

dem Vater beschimpft und ins Elend geschickt. — Die zweite Sturzszene, auf die der Zuschauer, vorbereitet, durch das ganze Spiel hindurch sich spannt, wiederholt die erste in bedeutungsvoller Abwandlung; die Cosmopoliten stürzen zwar wieder ihren König, aber diesmal sind sie die Getäuschten, denn hinter dem wilden Vorgang steht diesmal dank der Voraussicht und dem höhern Planen des desillusionierten königlichen Opfers eine überlegene Ironie. Das wüste Volk mit seinem «Exue, exige, expelle, ejice» kommt bei aller Gewalt gegen die Haltung des Promethes nicht auf, er fordert sich selbst auf, ihm alles wegzunehmen und ungeduldig rufen sie:

Nihil impera, faciemus antequam imperes.

— Es würde umfangreicher Zitate bedürfen, um von der Macht dieser Szenen einen Begriff zu geben. Mit ihrer heftigen Bewegtheit, innerhalb der unerschütterten grossen Form, stehen sie in der deutschen Dramatik des Jahrhunderts einzig da, allein vergleichbar den Turbae der bachschen Passionen.

Zwischen diesen beiden grossen Szenen entwickelt sich die Handlung der *Cosmarchia* in matterer Gestaltung, von sichtlich geringerem Interesse belebt. Es zeigt sich hier etwas besonders deutlich, was für Bidermanns Art allgemein gilt: er ist kein Erzähler, oder doch nur ein ungeduldiger. Wie wird überhaupt der dramatische Dichter mit dem epischen Ablauf seiner Fabel fertig? Er ist ihm im Grunde immer eine Crux. Erst die Dramatiker des Naturalismus haben es unternommen, zu erzählen, das heisst das Nacheinander der Geschichte mit dem immer illusorischen Anspruch auf Vollständigkeit mehr oder weniger täuschend nachzuahmen. Aber auch für die klassische Technik von Exposition und Analyse hat Bidermann wenig Geduld. Näher steht er den Bilderreihen des Sturm und Drang oder Shakespeares historischer Dramen. Und doch sind seine abgerissenen und oft scheinbar divergenten Bilder durch ein Formenprinzip eigener Art in einen einzigen gewaltigen Spannungsbogen eingeordnet. Er nimmt die Präfiguration des alten geistlichen Spiels in barock verwandelter Form auf. Das Passionsspiel schickte Geschichten des alten Testaments, gleichnishaft auf

gefasst, der Erfüllung des neuen Testaments voraus. Dieses Nacheinander verwandelt der Barockdichter in ein In- und Übereinander. Wie in der Fassade der Michaelskirche kleine Formen die grossen wiederholen und das ganze wieder auf die überraschende Spannung des Innenraums vorbereitet, so begleitet Bidermann die grossen Szenen der Entscheidung, des Gerichts, der Ekstase, in denen der Sinn des Dramas zum Austrag kommt, mit einer spielenden Vielfalt kleinerer analogischer Formen. In der Mitte der *Cosmarchia* wird zum Beispiel der Königssturz in Erinnerung gerufen in der komischen Austreibung eines Schmarotzers. Ein grosses Beispiel ist die Hauptprobe der Höllenfahrt im *Cenodoxus*. In den Eremitendramen suchen die Diener unter ärgerlichen Scherzen den vermissten reichen Jüngling: «Forte ille obdormivit et illum clanculo aliquis clepsit», oder «Forte ipse sese amisit, quaerat ipsese»; — die ahnungslose Prophezeiung des vom Helden gelebten höheren Schicksals: wohl hat ihn einer gestohlen, nämlich die Gnade; er wird tatsächlich, im evangelischen Sinn, sich selbst verlieren, um sich erst recht zu gewinnen. Besonders liebt Bidermann den Komödieneinfall, dass jemand an der umgebenden Wirklichkeit irre gemacht wird, z. B. ein Fremder, der in eine Stadt kommt, wird auf Verabredung aller zur Überzeugung gebracht, er befinde sich an einem ganz andern Ort. Das geht bis zur Erschütterung des Glaubens an die eigene Identität. Der Scherz, der hier mit dem Lokal und der Person getrieben wird, bereitet das Grössere vor: immer geht es in der höheren Schicht von Bidermanns dramatischer Handlung darum, den in eine starre Scheinwelt verirrten Helden zu beirren, seinen Ort ihm fragwürdig zum machen und schliesslich ihm seine Welt im Riss der Katastrophe zu zerbrechen. — So baut Bidermann das Komödiantische, für das er sehr viel übrig hatte, in den Spannungsbogen des entscheidenden dramatischen Vorgangs ein. Er tut damit dem barocken Bedürfnis genug, im Grund immer am gleichen äussersten Ort stehen zu bleiben und doch lebhafte Bewegung zu schaffen. Der Barockdichter, der gern alles auf einmal sagen möchte, vervielfältigt und deutet lieber, als dass er erzählt; statt den Fluss einer gradlinigen Erzählung gleichmässig geduldig zu beleuch-

ten, lässt er den Strahl über die Einzelformen einer zunächst verdunkelten, schon dastehenden Fassade irren, überraschende Bezüge aufscheinen, bis zuletzt das Ganze erstrahlt und in der gesammelten Spannung des völlig erleuchteten Innenraums die Summe alles Angedeuteten sich zu erkennen gibt.

LITERATUR:

Bidermann, *Ludi theatrales sacri.* München 1666

Joh. Müller S. J., *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge* Augsburg 1930.

Willi Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge.* Berlin 1923.

ZUR FRAGE VON SYNTAX UND RHYTHMUS IN DER VERSSPRACHE

Von Wolfgang Kayser.

Wir gebrauchen einen anderen Wortschatz und andere Satzfügungen, je nachdem ob wir zu Kindern, zu Angehörigen, zu Freunden oder zu Unbekannten sprechen. Nicht weniger unterschiedlich sind Wortschatz und Satzbau in den mancherlei Arten des Schreibens. In allen Sprachen stehen sich Schriftsprache und gesprochene Sprache — jede in sich mannigfach abgetönt — als zwei grosse Typen des Sprechens gegenüber. Es gibt syntaktische Formen und Fügungen, die nur einem der Typen zugehören. So ist im Deutschen der Genitiv in der gesprochenen Sprache seit Jahrhunderten weniger gebräuchlich, während er in der Schriftsprache ein kräftiges Leben führt. Ähnlich ist es im Englischen mit dem sächsischen Genitiv. In den romanischen Sprachen schmeckt gewöhnlich das Gerundium nach Tinte. Besonders krass war der Unterschied der beiden Schichten im Lateinischen. Solange man von der Syntax der lateinischen Literatur her schaute, wollten sich keine Brücken schlagen lassen, die zu der Syntax der neulateinischen Sprachen geführt hätten. Das war erst möglich, als der Boden des Vulgärlatein einigermassen fest geworden war.

Der Bezirk nun, der in allen Sprachen gegenüber den anderen Schichten eine auffällig eigene Syntax besitzt, ist die Verssprache. Eine Geschichte der Syntax, die nur auf Grund von Versdenkmälern geschrieben würde, müsste ein seltsames Buch werden. Die Sprachwissenschaft pflegt schon bei der Behandlung der lebenden Sprache die Syntax weniger eingehend zu behandeln als die Laut- und Formenlehre; das Fehlen hinreichender Prosadenkmäler für die älteren Zeiten ist wohl einer der Gründe, — neben anderen gewiss — weshalb die historische Syntax noch so im Argen liegt. Für die deutsche Prosa des 16. Jahrhunderts hat das Buch von H. Gumbel (Deutsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa, Frankfurt a. M. 1930) eine Fülle von Problemen überhaupt

erst einmal sehen lassen. Wenn es um die historische Syntax des Französischen besser steht, so erklärt sich das zu einem Teil dadurch, dass hier die literarische Prosa früher einsetzt als in anderen Sprachen.

Im Vers treffen wir tatsächlich eine Syntax, die sich von der Syntax der gesprochenen und der geschriebenen Sprache deutlich abhebt.

Hänschen klein
ging allein . . .

Köpfchen in das Wasser
Schwänzchen in die Höh . . .

so klingt es schon aus der Kinderstube, und wo immer wir Verse lesen oder hören, da wird von uns ein besonderes Verständnis für die eigenen Formen und Fügungen erwartet, das wir im übrigen mühelos aufbringen.

Es ist freilich eine nicht unbedenkliche Zusammenfassung, wenn von «der» Syntax der Verssprache gesprochen wird, als handle es sich dabei um eine klare Einheit. Es liessen sich viele Gedichte anführen, in denen die Syntax nichts Ungewöhnliches an sich hat; vor allem Lieder liessen sich da nennen. Andererseits werden rasch beträchtliche Unterschiede in der Syntax der Verssprache deutlich, die geradezu an die Abtönungen innerhalb der geschriebenen oder der gesprochenen Sprache erinnern. Es muss hier offen bleiben, welcher Art die Unterschiede sind, wie sie zu verstehen sind und ob es etwas Analoges zu den verschiedenen «Situationen» gibt, die bei den anderen Arten des Sprechens die Unterschiede bestimmen. Es kommt hier nicht auf die weitere Differenzierung an, sondern zunächst einzig auf das Erstaunen angesichts der syntaktischen Eigenheiten der Verssprache. Die Regeln, dass im deutschen Nebensatz das Verbum am Ende zu stehen hat und dass die Enklitika wie «sich» eine Tendenz haben, sich an den Anfang des Satzes zu stellen, scheinen in dem folgenden Beipiel nicht zu gelten:

Engel des Vaterlands! o ihr, vor denen das Auge,

Seis auch stark, und das Knie bricht dem vereinzelten
[Mann,
Dass er halten sich muss an die Freund und bitten die
[Teuern,
Dass sie tragen mit ihm all die beglückende Last . . .
(Hölderlin)

In den folgenden Versen Mallarmés fällt die Umstellung des Genitivs und des Adverbs auf:

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant. . . .

Seltsam mutet eine Abtrennung des Artikels von seinem Substantiv an:

Paga en admiración las que te ofrece
el huerto frutas y el jardím olores . . .
(Góngora)

Von der Prosa her gesehen, fällt die Stellung des Vergleichs wie des Orts-Adverbs in Shelleys Zeilen auf:

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!

Es sind die verschiedenartigsten Erscheinungen, die sich in den kurzen Proben fanden, und es mag scheinen, als sei das Eigene der Verssyntax eine schrankenloe Freiheit, ein Negatives also: die Ungültigkeit der in der sonstigen Sprache «üblichen» Regeln. Positivere Angaben zu machen, ist gegenwärtig noch fast unmöglich; die Hilfe ist gering, die für die Feststellung und Deutung der syntaktischen Formen der Verssprache von der Grammatik kommt. Vielmehr liegt es so, dass von der Stilforschung ernste Bedenken gegen die meisten dieser syntaktischen Arbeiten erhoben werden. Man wird etwa, gerade für die hier angeführten Fragen, voll Interesse einen Aufsatz wie den von Lerch zur Hand nehmen,

der den verheissungsvollen Titel führt: *Typen der Wortstellung (Festschrift f. K. Vossler,* Heidelberg 1922); aber man kann dann nur Dámaso Alonso, dem feinsinnigen Deuter Gôngoras zustimmen, wenn er dazu sagt: «Ich glaube, dass diese Liste (der sieben Typen Lerchs) sich beträchtlich verlängern liesse. Lerch hat vergessen, dass es hinsichtlich der dichterischen Sprache noch andere Antriebe gibt, die neue Fügungen hervorrufen.» *(La lengua poética de Góngora,* Madrid 1935, S. 180.)

Ebensowenig helfen die Bemerkungen weiter, die Behaghel in seiner *Geschichte der deutschen Sprache* gemacht hat (5. Auflage, § 39): «In der neuhochdeutschen Dichtersprache leben drei Freiheiten der Wortstellung weiter, die die mittelhochdeutsche Dichtersprache besessen hat, und deren Beharren durch das Volkslied gefördert wurde . . .» Die Meinung, in der Verssprache hätten sich ältere syntaktische Freiheiten erhalten, scheint uns für die Deutung der Verssprache als Grundsatz verhängnisvoll, so brauchbar sie für einzelne Erscheinungen sein mag. In manchen der oben gegebenen Proben erkennt man auf den ersten Blick, dass es sich um keine «ältere Freiheit» handelt; es sei nur an die Fügungen Gongoras (las . . . frutas) oder Mallarmés (belle indolemment) erinnert. Und wie sollen, um nur innerhalb der deutschen Sprache zu bleiben, die wahrlich nicht geringen Freiheiten in der barocken Kunstdichtung erklärt werden, die sich gewiss nicht vom Volkslied anregen liess? Der historische Gesichtspunkt ist für die hier in Frage stehenden Probleme überhaupt viel zu eng.

Bedenken wecken auch Behaghels Deutungen, dass die von ihm aufgeführten Freiheiten «vor allen Dingen den Reim zulieb» verwendet würden. Man darf geradezu sagen: wo eine Umstellung eindeutig vorgenommen wurde, um zu einem Reim zu gelangen, da verstimmt uns die so merkliche Absicht und da zieht sich der Stilforscher besser zurück, der Dichtung untersuchen will. Es trifft auch wohl nicht zu, dass reimlose Dichtung grundsätzlich weniger frei in ihrer Syntax ist. Das Gegenteil dürfte der Wahrheit näher kommen.

Ebensowenig hilft die Deutung, dem Dichter seien grössere Freiheiten erlaubt, weil er ein Metrum zu erfüllen habe

und ihm angesichts solcher Schwierigkeiten einiges zuzugestehen sei. Wo syntaktische Eigenheiten der Verssprache auf solche Art wirklich und vollständig erklärbar werden, da dürfen wir zweifeln, ob wir echte Verssprache vor uns haben. Und wieder darf darauf hingewiesen werden, dass in Knittelversen und freien Rhythmen, bei denen es metrische Anforderungen kaum oder gar nicht gibt, die Syntax keineswegs auf ihre «Freiheiten» verzichtet.

Als Antwort auf die Frage nach dem Warum der Wortstellung im Verse nennt man gelegentlich den Rhythmus. Ohne Zweifel ist diese Antwort sinnvoller und sachgemässer als die früheren Hinweise auf Reim und Metrum. Aber auch sie kann nicht voll befriedigen.

Wir müssen einmal von der Beobachtung ausgehen, dass die meisten der syntaktischen Konstruktionen der Verssprache, so auffällig sie vor dem Hintergrund der Prosa oder herausgegriffen wirken mögen, in ihrem jeweiligen Zusammenhang keineswegs sehr auffällig sind. Wir nehmen in der Poesie gewöhnlich Fügungen ohne weiteres hin, die uns in der Prosa aufhorchen liessen, bei denen wir vielleicht zu konstruieren begännen, um das Gefüge genau zu erfassen. Sie verlangen auf jeden Fall im Vers viel geringere Aufmerksamkeit, um richtig zu funktionieren.

Damit wird aber eine Schwierigkeit sichtbar, wenn die Deutung mit Hilfe des Rhythmus durchgeführt werden soll. Wie kann es der Rhythmus fertig bringen, dass wir den Konstruktionen nicht die letzte Aufmerksamkeit schenken und dass sie doch funktionieren? Wie kann er gerade die «freieren» Fügungen herausfordern, von ihnen ablenken und dann doch zugleich ihr Verständnis leicht machen? Weiterhin darf man wohl überhaupt fragen, ob das Phänomen des Rhythmus nicht etwas überanstrengt wird, wenn man die Wortstellung der Verssprache einzig als von ihm ausgeübte Funktion betrachtet. Der Aspekt des sprachlichen Bedeutens kommt offenbar grundsätzlich zu kurz dabei, und es scheint nicht überflüssig, bei der Interpretation auch des einfachsten Liedes durch den Rhythmus hindurchzufragen und ihn selber in Funktionen zu sehen.

Die folgenden Beobachtungen wollen einen kleinen Bei-

trag zu dem ganzen Problemkomplex bringen, indem sie kleine abgegrenzte Erscheinungen genauer befragen. Das Befragen selber geschieht mit Hilfe jener Grundfrage aller Stilforschung, die nicht historisch-vergleichend, sondern phänomenologisch vorgeht: Was leistet das beobachtete sprachliche Phänomen für den Aufbau des dichterischen Werkes?

Dass die freieren Fügungen nicht immer rhythmusschaffend wirken, zeigt sich schon an manchem der angeführten Beispiele (Góngora). Wir gehen noch von einem anderen Fall der Verssprache aus, der ungleich häufiger ist und gleichfalls nicht primär vom Rhythmus aus erklärt werden kann. In der Dichtung der germanisch-romanischen Sprachen steht häufig der Genitiv vor dem beherrschenden Substantiv. In der Prosa, zumal in der unliterarischen, ist in diesen Sprachen die Nachstellung des Genetivs «üblich». Für die Erscheinung selbst einige kurze Beispiele:

deutsch: Des Morgens erste Strahlen . . .
. . . sehe
ich der Sonne liebes Licht . . .
Im Traum gelöster Seele Drang . . .

englisch: A partner in your sorrow's mysteries . . .
Spirit of a winter's night . . .

Auch die Vorstellung des mit «of» gebildeten Genitivs begegnet :

Of Nelson and the North
Sing the glorious day's renown . . .

französisch: . . . d'un destin trop dur
Epouvantable et clair emblème . . .
De l'horizon embrassant tout le cercle . . .

italienisch: Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior . . .
Di giganti un esercito . . .

Spanisch: Erade el año la estación florida . . .
. . . de tus profetas santos
la voz no suene ya? . . .

portugiesisch . . . de meu rosto a côr tostada . . .
(meines Gesichts gebräunte Farbe)
Mas teme que dos Deuses a vingança
Venha punir . . .
(Aber fürche, dass der Götter Rache
zu strafen kommt . . .)

Wir bleiben bei dem letzten Beispiel aus einem Gedicht von *Barbosa do Bocage.* Vergleichen wir die Konstruktion mit der prosaischen: . . . que a vingança dos Deuses venha punir . . ., so fällt als erstes auf, dass diese schneller bzw. jene langsamer gesprochen wird. Dadurch intensiviert sich eine vom vorgestellten Genitiv ausgehende Wirkung: die Bedeutung «dos Deuses» wird jetzt ungleich eindringlicher, eigenwertiger, als wenn sie in die glattere Fügung der Prosa gestellt würde, wo sie sozusagen im Umkreis und Schlagschatten von vingança steht. Bei der Vorstellung entsteht ein Überschuss an Bedeutung, der ausserhalb des logischen Satzzusammenhanges bleibt. Genau genommen, tritt sogar eine kleine Bedeutungsveränderung ein. Nachgestellt gibt die Genitivpräposition die Beziehung zwischen den beiden Substantiven an. Vorgestellt gibt sie zugleich eine räumliche Herkunft an. Während der nachgestellte Genitiv vor allem logisch funktioniert, zeigt sich im vorgestellten eine besondere hervorrufende Kraft.

Man könnte Ähnliches an jedem solcher Fälle zeigen. Gewiss ist es nicht immer so wie bei dem portugiesischen «de», dass sich durch die Vorstellung die in der Präposition schlummernden räumlichen Energien entfalten. Im Deutschen und beim sächsischen Genitiv des Englischen sind keinerlei Präpositionen vorhanden; aber auch da offenbart sich in jedem vorgestellten Genitiv ein die logische Beziehung weit übersteigender Gehalt: das Substantiv ist zunächst einmal als Bedeutung beschworen und gegenwärtig. Der Morgen ist jetzt mehr als der Lichtstrahlende (des Morgens er-

stes Licht); Der Winter ist jetzt mehr als blosse Bestimmung zu night, und Nelson und der Norden sind als Wesen da, bevor sie als Zeitangaben in den Zusammenhang des Satzes eintreten.

Wir kehren noch einmal zu dem portugiesischen Beispiel zurück. Die Vorstellung »dos Deuses» bedeutet eine merkliche rhythmische Verschiebung. In der Prosafassung ... que a vingança dos Deuses ist nur ein starker Akzent da (auf Déuses), in der Versfassung gibt es zwei: que dos Déuses a vingánça ... Aber man wird nicht sagen wollen, die Umstellung sei aus rhythmischen Gründen erfolgt. Es kommt nicht auf die Wirkung an, die zwei benachbarte Akzente als solche ausüben. Vielmehr erkennt man sofort, dass diese physiologischen Wirkungen selber im Dienste stehen; durch das zwangsmässig langsamere Sprechen bekommen beide Substantive mehr Nachdruck und Bedeutung: durch den Rhythmus kann sich die hervorrufende Kraft im vorgestellten Genitiv voll entfalten.

Aber als Vers ist der ganze Satz ein anderer geworden. Auch in den folgenden Worten pocht jetzt ein starker Rhythmus. Zunächst einmal liegt hinter vingança die schwere Pause des Zeilenendes. Dadurch bekommt dieses Wort eine Beschwerung in seinem Gehalt, wie sie bei Deuses durch die Vorstellung geleistet wurde. Etwas Ähnliches widerfährt — wieder durch den Rhythmus — dem nach der Pause stehenden Venha, das in der Prosafassung nur als Anlauf zu punir diente. Man muss noch weiter gehen: während es in der Prosa fast nur noch futurische Funktionen ausübt, belebt sich im Vers an dieser Stelle seine eigene Bedeutung als Bewegungwort. Durch den Akzent auf vénha rückt zwangsmässig der Akzent auf punír weiter ab, wird gewichtiger und gibt damit dem Wort einen drohenden Charakter, der weit über seinen Gehalt in einem entsprechenden Prosasatz hinausgeht. Immer wieder ergibt sich so, wie eng jene Antwort war, die Wortstellung einzig vom Rhythmus selber her zu deuten. Nicht der sinnliche Eindruck des Rhythmus ist das Wesentliche an der kleinen Probe aus der Verssprache, obwohl diese sinnliche Wirkung an sich nicht verkannt und unterschätzt werden darf. Aber wichtiger noch ist die Er-

kenntnis, wie der Rhythmus die hervorrufenden Kräfte der Verssprache steigert und wirksam werden lässt.

Liest man noch einmal die Prosafassung neben der Versfassung, so zeigt sich, dass durch die Vorstellung und den Rhythmus die geschlossene, enge, glatte Fügung der Prosa aufgelöst wird. Statt eines einheitlichen Höhenzuges ragen jetzt mehrere Gipfel auf: Dos Deuses / a vingança / venha / punir. Wenn wir die Leistung im Bedeutungsmässigen übertreibend wiedergeben wollten, müssten wir sagen: aus dem Raum um die Götter her naht etwas, das ist die göttliche Rache; und sie eilt heran, und sie wird strafen . . .

Der Prosasatz meint einen Sachverhalt. Dank der glatten sprachlichen Fügung erfassen wir ihn sofort als diesen Sachverhalt. Denken wir uns den Satz in einer alltäglichen Unterhaltung gesprochen, so würde der Angeredete sich nun auf Grund der Einsicht in den Sachverhalt irgendwie verhalten, er würde die Gefahr abzuwenden suchen usf. Im Vers ist der Sachverhalt nicht so übersichtlich dargestellt. Aber es ist nun auch nicht so, dass der Rhythmus hilft, die sprachliche Fügung begrifflich durchsichtiger zu machen. Er macht ja gerade, wie sich ergab, die Fügung lockerer. Insofern bewegte sich die obige Frage sogar auf falscher Fährte, die formuliert worden war: wie kann der Rhythmus die «freieren» Fügungen herausfordern und zugleich ihr Verständnis erleichtern? Er erleichtert nichts. Durch die besondere Fügung (vorgestellter Genitiv) und den Rhythmus werden einzelne Satzglieder mit einem Ueberschuss an Bedeutung erfüllt, entfaltet sich die hervorrrufende Kraft der Verssprache. Ein Götterraum, eine Rache, ihr Nahen, ihr Strafen werden fast sinnlich lebendig, wir fühlen einen Schauer, dass die aus dem Götterraum aufgebrochene Strafe schon vor der Tür stände. Das Verhältnis hat sich umgekehrt: die Satzglieder funktionieren jetzt nicht mehr als blosse Teile eines Satzes, das heisst Sachverhaltes, sondern der Satzzusammenhang ermöglicht den Satzteilen besondere Wirkungen. Ein Satz in einem Verse ist sozusagen weniger Satz als in der Prosa; er intendiert in geringerem Masse einen Satzverhalt: seine Meinungskraft ist schwächer. .

Die Antwort auf die Frage: Warum ist die syntaktische

Fügung im Verse so abweichend von der in der Prosa üblichen, und zwar so viel «freier»?, — lautet nicht oder nicht in letzter Instanz: weil dadurch Rhythmus geschaffen wird. Der Rhythmus ist, unbeschadet aller Eigenwirkungen, die er gewiss ausübt, selber zugleich Mittel zum Zweck. Er hilft an der Schaffung jener ausdrucksvollen Gegenständlichkeit, an jener Intensivierung der Bedeutungen, an jenem Hervorrufen, das die wesentliche Leistung der Verssprache ist. Die Wissenschaft von der Dichtung kommt mit den üblichen Vorstellungen und Begriffen von der Sprache, mit denen die Grammatik arbeitet, nicht aus.

Es mag scheinen, als seien die an einem Einzelfall von Verssprache beobachteten Ergebnisse zu weit und zu schnell verallgemeinert worden. Nachprüfung von anderen Stellen aus tut gewiss dringend not. Und fraglos würden sich dann recht verschiedenartige Fügungstypen innerhalb der Verssprache sondern lassen. Der letzte gestaltgebende Mittelpunkt für jeden solcher Fügungstypen wird dabei, so möchten wir vermuten, der Inbegriff einer Gattung sein.

UEBER DIE GEGENWÄRTIGE SITUATION EINER DEUTSCHEN LITERATURWISSENSCHAFT

Von Kurt May.

Auf dem dunkeln Weg in die Zukunft des deutschen Volkes, schwankend zwischen Hoffnungen und Verzweiflung, gehen auch die Träger und Teilnehmer der deutschen Wissenschaft im Reich, die Lehrenden und Lernenden, heute ins Unbekannte vorwärts. Noch herrscht bei ihnen der Zustand der Betäubung nach dem Erwachen aus der Katastrophe vor («Wir sind noch einmal davongekommen.»), und nicht ohne Verwunderung bestätigt man sich, dass «es» weitergeht, dass fortgearbeitet wird und werden muss um jeden Preis, die grosse Tradition der deutschen Forschung auch da nicht abreissen darf, wo die Beziehung zu den Nöten der Zeitlage nicht offenkundig ist. Die überlebenden Forscher, an Zahl so zusammengeschmolzen, fast ohne Nachwuchs aus der jungen Generation, haben sich bisher kaum über die Zonengrenzen hinweg als Zusammenwirkende gesichtet und verständigt. Die Fachzeitschriften haben die öffentliche kritische Diskussion noch nicht wieder aufgenommen, der Strom der Neuerscheinungen hat, freilich langsam, wieder zu fliessen begonnen; man hört von der Wiederaufnahme von Sammelwerken, geplanten Textausgaben, meist für Übungszwecke, von Vorbereitung zur Gründung neuer Forschungsorgane. Die literaturgeschichtlichen Vorlesungen werden nach Inhalt, Methode und innerer Einstellung etwa so wieder gehalten, wie sie 1927 schon einmal gehalten worden sind oder worden wären. Die Literatur aus der Zeit zwischen 1918 und 1930 ist im Interesse etwas nach vorn gerückt; Rilke als Einzelfigur liegt noch immer mit seinem Spätwerk an der Spitze. Das belebte Interesse am literarischen Expressionismus entstammt aber weit mehr einer Mischung von Neugierde und quantitativem Stoffhunger mit Verpflichtungsgefühl für eine Wiedergutmachung, weit mehr als innerer Aufgeschlossenheit oder gar ernsthaftem Verlangen nach seiner Art und Leistung. — Die Situation

einer Wissenschaft von der deutschen Literatur betreffend, ist der Drang zur Selbstbesinnung oder gar zur positiven Erneuerung nicht stark, noch nicht eindeutig spürbar. — Aber mit grosser Sicherheit darf heute gesagt werden, dass für einen heute allgemein verbreiteten Instinkt der Weg nicht mehr als gangbar empfunden wird, den die deutsche Literaturwissenschaft zwischen 1930 und 1943 gegangen ist, soweit sie als repräsentativ gelten konnte. (Wie im entsprechend dichterischen Schrifttum haben ja auch die Forscher, die noch aus der Zeit vor 1900 stammen und deren Wissenschaftsbegriff sich um 1910 konstituiert hatte, sich erst im dritten und vierten Jahrzehnt des 20. Jahrhundert auswirken können, so die Träger einer literargeschichtlich angewandten Geistesgeschichte aus den mittleren Jahrgängen. Diese aber haben sich gegen die offiziell gewordene völkisch-politische Literaturwissenschaft nur mühsam abwehrend gehalten, sie hatten die Gunst der Stunde seit 1930 etwa nicht mehr). — Mit Überraschung aber wird man bald bei unbefangener Nachprüfung feststellen, dass auch nach 1933 eine wissenschaftlich (oder pseudo-wissenschaftlich) unterbaute Betrachtung der Literatur eine akademisch organisierte Literaturwissenschaft de facto nicht erobert hat, sondern hier in sporadischen Ansätzen und an der Peripherie stecken geblieben ist, weil sie für den Instinkt der Beteiligten weder moralisch noch geistig-intellektuell zu einem Fundament reif und würdig erscheinen konnte. Aber bestimmend, allgemein gültig ist die völkische Konzeption einer Geschichte der deutschen Literatur gewesen, wie sie sehr vielen, vor allem den älteren Forschern aus der herderisch-romantischen Volkstumssphäre verständlich zu werden schien, aus dem organisch-biologischen Geschichtsdenken: eine ursprüngliche nordisch-germanisch geprägte Volksart als der vorausgegebene Ur- und Wesensgrund, der sich — nach Ausweis der Geschichte deutscher Dichtung — im Ablauf der deutschen Geschichte schwankend, immer wieder gehemmt, schliesslich aber siegreich durchbrechend in die nationalsozialistische Wirklichkeit hinein offenbart und in die Zukunft, die jener noch entblühen sollte. Die «germanische Kontinuität» wurde zum entscheidenden Wertmasstab für

deutsche Dichtung; für die neuere deutsche Literatur ist Heinrich von Kleist zum Urbild des echten, reinen, grunddeutschen Dramatikers, Tragikers und Geschichtsdichters erhoben worden. Im Aufbau des Geschichtsbilds einer völkischpolitischen Literatur, in der dazu ganze Epochen künstlich eingenebelt wurden in Wolken von Missachtung, haben eine Unmenge bewusster, vor allem halbbewusster und unbewusster Abstraktionen und Reduktionen an der vorgefundenen Materie nur noch das Erwünschte, das Geforderte als gültig übriggelassen an Werken, Autoren und Zeitbewegungen. Im Vergangenen ist jeweils das programmgemäss Gesuchte wiedergefunden worden, das von vornherein schon Bekannte wiedererkannt, das im Glauben Vorausgesetzte nachträglich auch noch bewiesen. — Heute dagegen wird niemand im Reich es wünschen oder wagen, eine allgemein verbindliche Aussage über den «deutschen Menschen» zu machen, noch gar eine ganze Geschichtsdeutung und Kunstbewertung auf ihn und den zugehörigen «deutschen Geist» zu gründen. Nach allen Erfahrungen mit uns selbst in der abgelaufenen Epoche wehrt sich dagegen unser Instinkt. Vestigia terrent.

Für die gegenwärtige Situation einer sich zur Zeit eröffnenden neuen Phase der deutschen Literaturgeschichtswissenschaft ist umgekehrt bezeichnend, dass der «deutsche Mensch» (der deutsche Geist) wieder als unbekannter Gegenstand des besorgten Fragens und Forschens in die Forschung aufgenommen wird, als ein grosses neues X, das in einem unabsehbaren, ins Unendliche verlaufenden Prozess noch erst ergründet werden muss. Oder ist er vielleicht umso mehr wirklich, je weniger er beredet wird, und umgekehrt?... Die Scheu vor einer erneuten, verfrühten Vorwegnahme des Wesentlichen im Wunschbild ist eines der wenigen absolut sicher stehenden Fakten der gegenwärtigen Situation und nicht minder das hellhörige Misstrauen gegen den Hass — im Kampf gegen die Ideen des dritten Reiches — als einzig mögliches neues Prinzip der Materialsammlung, Gedankenbildung, Deutung und Bewertung, wobei aus der Ostzone eingelaufene erste Exempel einer mit umgekehrten Parteiabzeichen wiedereröffneten «politischen

Wissenschaft» abschreckend wirken. Die kritische Witterung für jeden Fall ist durch die ganze Vorgeschichte höchst entwickelt, in dem ein höchst erwünschtes Ergebnis in einem Akt willentlicher Anmassung, wenn auch unbewusst, in das Material hineindiktiert worden ist. Sehr vielen sind darüber die Schuppen von den Augen erst nachträglich gefallen. Sie sind gegen eigene und fremde Fehler künftig gefeit. — Es ist an der Zeit, die Früchte einer solchen Verheerung, Verwahrlosung, des echten Fragens und Antwortens im Bereich dieses Faches zum Exempel kenntlich zu machen, damit so etwas auf gar keinen Fall zurückkehren könne. Man nehme ein beliebiges Kompendium der völkisch-politischen Literaturgeschichte zur Probe oder blättere auch nur in einem Werk wie Langenbuchers zur *Volkhaften Dichtung der Zeit*. Hemmungsloser ist der Begriff der geschichtlichen Bedeutsamkeit niemals gebraucht worden als in jener Periode. Die völkisch gedeutete, politisch bewertete deutsche Literaturgeschichte als Wissenschaft ist zu einem Extrem von falsch verstandener Geschichtlichkeit entartet, in dem Sinne, dass hier alles Werdende bis in die jüngste Gegenwart in seinen geglaubten (oder gewähnten) Ursprung hinein aufgelöst wird und dieser als allein gültig, im höheren Sinn allein wirklich zur Geltung gebracht wird. Danach kann es in der neuesten deutschen Dichtung nur noch die ursprüngliche nordisch-germanisch-deutsche Lebensordnung als das positiv Wirklich-Gültige geben und — die Phaenomene der Entartung oder Zerstörung als Negativa, den Inbegriff alles dessen, was nicht sein soll und darf; tertium non datur.

Daraufhin wird die Freund-Feindhaltung radikal vollzogen. In der Übersprannung eines solchen Verstehens vom geschichtlichen Ursprung her hat sich dann die paradoxe Entwicklung vollendet, dass die Gegenwart gleichsam aufgesogen worden ist von ihrem — wirklich oder angeblich tragenden — geschichtlichen Grund, den als solchen immer umfassender sichtbar zu machen, uns allein aufgegeben sein sollte. Die geschichtliche Dimension ist darüber überhaupt verloren gegangen. Sie ist in die Zeitlosigkeit untergetaucht. Geschichtserkenntnis und Selbsterkenntnis sind ineinander gefallen, wie der wohl begabteste Forscher dieser Periode

Clemens Lugowski, einmal gefordert hat. Die lebendigen geschichtlichen Phänomene haben ihre letzte Selbständigkeit an ihren gemeinsamen Ursprung verloren. Der Wesensursprung hat sich verabsolutiert. Im übrigen ist eine Sammlung von Schemen, Masken, Gespenstern und Fratzen übrig geblieben. Die Erforschung der Geschichte als des Unbekannten hat sich in den Vorgang einer sich unendlich erneuernden Selbstbespiegelung verwandelt.

Damit hängt die nicht minder heute schon tief befremdende und beunruhigende Erscheinung zusammen, dass eine solche Literaturgeschichtswissenschaft, in der es doch um das Leben von Dichtern und die Wirklichkeit von Werken gehen müsste, zunehmend bildlos, gestaltlos hat werden müssen. Eine seinsfeindliche, formauflösende Tendenz hat sich verheerend ausgebreitet, wie sie schon in Nadlers Gesamtkonzeption deutlich geworden war. In den Büchern über die Bücher der Dichtung hat sich dieselbe, aber noch potenzierte Langeweile ausgebreitet wie in diesen selbst. Der alte Adolf Bartels hatte den Prototyp auf der Elementarstufe längst geschaffen, aber noch mit den Organen und Methoden einer positivistischen Wissenschaftsepoche: den Autoren- und Bücherkatalog mit lebensgeschichtlichen und textinhaltlichen Angaben im Auszug, an welche das Urteil über die herausdestillierte politische Weltanschauung in positiver oder negativer Wertung angehängt wurde, dem Ausweis des Stammbodens entsprechend. — Mit der Geschichtlichkeit ist also die künstlerische Gestaltigkeit der poetischen Werke in dieser Phase eingegangen, nur dass immer weiter von «Geschichte» geredet, dagegen der «ästhetische» Bereich als im Sinn der vorgeschriebenen Gesinnung verdächtiges Interessengebiet schweigend umgangen wurde. Das nordisch germanisch deutsche Ethos ist allein zurückgeblieben, die lebendige Mannigfaltigkeit der Phänomene, der individuellen Gesichter, der Werkleistungen, der dissonanzenreichen Zeitcharaktere ist verschwunden bis auf kläglich aufgelöste Restbestände von fassadenhafter Scheinwirklichkeit. Das heisst: die Dichtung hat nun auch noch den poetischen Aggregatzustand verloren. Dafür breitet sich das öde Grau eines einzigen Gesinnungslehrgehaltes aus, das Differenzieren als sol-

ches macht verdächtig, der künstlerische Formsinn desgleichen.

Die extreme Überspitzung und paradoxe Selbstauflösung des Prinzips der Geschichtlichkeit, des geschichtlichen genetischen Verstehens und der Verlust der Sphäre der künstlerischen Gestaltung im Umgang mit Dichtung sind aber mehr als nur unglückliche Folgeerscheinungen aus der weltanschaulichen Verirrung eines Zeitalters. Sie reichen in ihrem Ursprung weit zurück, sind als späte Extreme mit sehr positiven, produktiven Leistungen, die selber längst geschichtlich geworden sind, verknüpft; mit der um 1910 erfolgten geisteswissenschaftlichen Erneuerung unserer Literaturwissenschaft, die wir heute auch schon in einem kontinuierlichen Übergang mehr als im schärfsten Kontrast zur positiven Wissenschaftsepoche sehen, und noch weiter nach rückwärts bis in die ersten Anfänge bei Herder, dem von Rudolf Unger einmal so genannten «Vater» einer deutschen Literaturgeschichte. Es ist die Tradition des geschichtlichen Verstehens, der «genetischen» Betrachtunsweise der Dichtung, wie sie im Zeitalter des Positivismus freilich stark gefährdet war durch seine mechanisierende und objektivierende Grundtendenz. Es genügt, den Blick auf jene Wende von 1910 ff. zu heften, in der die grossen Werke von Rud. Unger *Hamann und die Aufklärung*, Friedrich Gundolf *Shakespeare und der deutsche Geist* und Josef Nadlers erster Band seiner *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* das Licht der Welt erblickten, aus dem lebensphilosophischen Geist der deutschen Bewegung gezeugte Grossleistungen geschichtsorganischer Betrachtung und Darstellung. Wenn immer diese Kräfte sich auf ein dichterisches Werk hin gerichtet haben, es verstand sich wie von selbst, dass es (mit einem Lieblingswort Herders) in seiner «Genese» ergriffen wurde; dass man es als Zeugnis, als objektivierte Offenbarung für den Geist der schaffenden Persönlichkeit zu verstehen vermochte, oder wieder mit Herder zu reden, für den «Genius» eines Zeitalters oder die «Denkart» der Nation. Das heisst vom Werk als Endprodukt ist alles Fragen, Forschen, Erfühlen eindeutig nach *rückwärts* gegangen in die Vielfalt seiner Ursprünge, der verschiedensten

seelisch geistigen Kräfte, die es hervorgebracht haben. Dass es doch immer darauf ankommen sollte, ein Wirkliches und Wirksames in seiner jeweiligen Bedingtheit, der Fülle seiner Bedingungen, unter denen es so und nicht anders geworden, zu begreifen, das hat diese erneuerte geistesgeschichtliche Forschung mit der vorangegangenen positivistischen verbunden gehalten, die ausgegangen war auf die Analyse des «Ererbten, Erlernten, Erlebten». Das Gewordene ins Werdende nach rückwärts aufzulösen, war die Parole. Selbst in den aus dem Georgekreis stammenden Monographien der Gestaltforschung ist die genetische Ableitung erschienen; denn immer ist auch hier Offenbarung eines Werdens, Geschichte als geistiges Geschehen, ein deutendes Verstehen aus Kräften des Ursprungs: des Genius und des Kosmos geschrieben worden. Die vollkommene Auflösung in ein Chaos von lebendigen Kräften ist in den Beiträgen zu einer Lebenswissenschaft erschienen, die Herbert Cysarz, der Expressionist der deutschen Literaturwissenschaft zwischen 1920 und 1934, geschaffen hat. Sie haben eine Entformung, Entgegenständlichung der poetischen Werke, das vollkommene Unvermögen (oder die absolute Unlust?) zur vergegenwärtigenden Interpretation der in sich bündigen Einheit und Ganzheit des Werkes gebracht, die damals schon ein Ende war, ein unüberbietbares Extrem. Die kunstsystematischen Tendenzen und Ansätze zu neuer Gestaltsforschung bei Oskar Walzel und Robert Petsch konnten sich im dritten Jahrzehnt dagegen nicht durchsetzen. Die «existenzielle» Literaturwissenschaft, die in Frickes Kleistbuch und H. Pongs Abhandlungen bruchlos in die völkisch-politische überging, und zwar eine solche von weit höherem geistigen Rang im ersten Blütenzeitalter der überschwänglichen Hoffnungen vertrat, als die folgende offizielle «politische Wissenschaft» von Dichtung, auch sie haben doch nur zu existenziellen Begegnungen mit Existenzen geführt, auch sie das Gestaltete nach rückwärts aufgelöst in Substanz. — In der tragischen Endphase vollends ist die seinsfeindliche, gestaltauflösende Tendenz in der Literaturbetrachtung absolut geworden zusammen mit jener Entartung des geschichtlichen Verstehens im Extrem. Davon hat 1939 Emil Staiger in der *Zeit als*

Einbildungskraft einleitend gesprochen mit zusammengefasster Kritik an der Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft von ihren Anfängen her.

1942 ist mit dem von Heinz Otto Burger herausgegebenen Sammelband *Gedicht und Gedanke, Auslegungen deutscher Gedichte* dem ganzen bisherigen Ablauf Halt und Widerpart geboten worden. Mit seiner 1936 erschienenen Deutung des Faust II «aus der Sprachform» und der Interpretation der Goetheschen Novelle (1932) fühlt sich Verfasser selbst dieser Tendenz verwandt, in der Vorbereitung mindestens auf sie hingeordnet. Wie ungleichwertig in jenem Sammelwerk auch die einzelnen Beiträge so vieler Autoren ausgefallen sind, in ihren besten Stücken ist der gesamten verstehenden, genetisch ableitenden, organisch auflösenden, ins vielfältigste Werden verwandelnden Art und Weise eine neuartige «darbietende», «aufschliessende», das innere Leben des autonom erfahrenen Werkes als eines bündig geschlossenen Ganzen vergegenwärtigende Methode der Gedichtauslegung entgegengeworfen worden; ob in bewusst gewordenem Missverhältnis aus der Unzufriedenheit mit der offiziellen Wissenschaftshaltung des Tages, ist fraglich. Hier werden die künstlerischen Gestalten als in sich zentrierte und geschlossene Gegenstände deutend vermittelt, aber so, dass sie die ihnen einwohnenden Kräfte in den Empfänger hinein ausstrahlen. Die Blicke werden nicht vom Gedicht aus rückwärts geleitet zur individuellen Persönlichkeit, ins Zeitalter, zum Stammes- und Volkscharakter, zu gewissen sozialen Verhältnissen, auf eine weltanschauliche, ethische oder religiöse Grundhaltung usw.; sondern das Werk selbst wird als es selbst genommen, als Enderzeugnis im Niederschlag all jener Kräftebewegungen, und es wird in seiner Selbstgesetzlichkeit entfaltet, wie es sich uns gibt in dem, was und wie es zu uns spricht, als uns ergreifendes von uns ergriffen wird. Eben dieses im Innersten durchfühlt und mit dem hellsten Bewusstsein durchleuchtet zu übertragen und damit die Wirkung des Gedichtes noch zu steigern, ist die Aufgabe der wissenschaftlichen Darbietung eines Gedichts als Dienst in ehrfürchtiger Haltung dargebracht vom Forscher seinem Dichter. Hier hat sich die unmittelbare Bewegung zwischen

Werk und Empfänger vollzogen, in weitaus stärkerer Unmittelbarkeit jedenfalls, als in der genetischen Betrachtung im geschichtsorganischen Verstehen.

Gewiss, auch hier wird zugleich ein Weniger ergriffen als dort und ein Mehr. Es tritt etwas anderes an die Stelle des früheren, das dadurch nicht voll ersetzt werden kann. Aber das hinzukommende Mehr bezieht sich auf die spezifisch poetisch-künstlerische Verfassung des Gebildes. Und wir fragen zudem: was tut uns heute not? was ist versäumt und muss zurückgewonnen werden? oder hinzugewonnen, was noch nie vorhanden war? — Wenn Schillers *Worte des Glaubens* zur Auslegung aufgegeben sind, kann zurückgefragt werden vom Gegenwärtigen aus in die Geschichte der von diesem Dichter gelebten und gedachten ethisch religiösen Welt- und Lebensanschauung des Idealismus der Freiheit, das heisst in sein geistiges Werden in der Wechselwirkung mit dem werdenden «Geist der Goethezeit» in Goethe und Kant. Man kann in den Ursprung einer stark verweltlichten protestantisch-christlichen Frömmigkeit und wohl auch zurückdringen in ein starkes Element von germanischem Wirklichkeitsbewusstsein in dieser. Es ist aber eher wohl möglich, diese Realitäten. ohne sie aufzuheben oder herabzuwerten, gleichsam einzuklammern, sie so abzublenden, dass sie ins Unbewusste fallen, nicht mehr vom Strahl der Aufmerksamkeit getroffen werden. Dieser aber richtet sich nun durchdringend auf die abgelöste, in sich geschlossene Gestalt, das heisst aber die bedeutungsvolle, die lebendige Form. Diese ist mit dem poetischen Sprachwerk identisch, in der Einheit und Mannigfaltigkeit seiner stilistischen, rhythmischen, klanglichen, melodischen Elemente. Auch dieser Reichtum entfaltet sich in der Zeit, aber zwischen einem A und O in den geschlossenen Grenzen seines Daseins. Das innere Leben des Gedichtes, wie es in seine eigentümliche, alle irdische Erscheinungswirklichkeit überfliegende Ideensprache hineingebannt und in dieser klanglich, rhythmisch, melodisch konkret geworden, an und in diesen Ausdrucksphänomenen zu ergreifen und es zu durchfühlter und durchdachter Anschauung zu bringen, das heisst: Wissenschaft von Kunst üben, die ein spezifisches Wis-

sen schafft aus Kunst, das wiederum ein künftiges Kunsterleben intensivierend steigert, in dem solches Wissen wieder halb- oder unbewusst klärend, ordnend, richtend, akzentuierend, verdichtend nachwirkt, ein unendliches synthetisches Ineinanderwirken aller irrationalen und rationalen Kräfte im Empfänger eröffnend, wie sich ein solches im schaffenden Dichter, ins Werk hinein vollzogen hat. Die Mission des Philologen als eines forschenden Liebhabers des Geistes im Wort ist erfüllt. Ein alexandrinischer pedantischer Formalismus und disziplinloses, gegenstandsfernes Ästhetentum sind gleich weit davon entfernt als Extreme. Intuition und Analyse wirken zusammen und ineinander. In der Deutung ist die Wertung latent. Ein Ganzes entgliedert sich in Teilen, die sich zum Ganzen neu zusammenbauen. Und für solche Auslegung des Gehalts in der Form mögen Goetheworte gelten, die an ihrem Ort auf das Ganze seiner Naturanschauung bezogen sind:

Anschaun, wenn es dir gelingt,
Dass es erst ins Innere dringt,
Dann nach aussen wiederkehrt,
Bist am herrlichsten belehrt.

Mit einer jeden Interpretation dieser Art ist ein Baustein mehr zu einer Geschichte der deutschen Literatur als Sprach-Kunst-Geschichte geschaffen, von der wir heute nicht einmal die Umrisse ahnen. Grössere, immer umfassendere Einheiten der poetischen Gestaltung des Dichters, in einem Gesamtwerk stufenweise entfaltet, der Gestaltweise in der Gruppe, in der Richtung und im Zeitalter, in volksgutgebundenen Sprachformen bauen sich allmählich von unten her aus den Exempeln auf, wenn — die Stunde dafür eingetreten ist, für eine Wiedergeburt der genetischen Betrachtung und Darstellung ... Das heisst also: in ausgleichender Gegenwirkung auf die Überspannung des Prinzips der Geschichtlichkeit, des organisch-genetischen Verstehens und den Verlust der künstlerischen Gestaltungssphäre ist die Geschichte der deutschen Literatur in eine Geschichte der Kunst in Sprache zu verwandeln; eine Neuerung mehr als Erneuerung, denn wann hätte es diese schon gegeben, es sei denn in zerstreuten An-

sätzen. Damit und solange ist die Geschichtlichkeit keineswegs absolut aufgehoben. Denn wie der Betrachter unter seinen geschichtlichen Bedingungen verbleibt, auch wenn er sich nicht mit Bewusstsein auf sie hinrichtet, so auch das Werk ein Stück aus der grossen Tradition der Geschichte des deutschen Geisteslebens, in dem sich die geschichtsbildenden Kräfte niedergeschlagen haben, ohne mit dem Werk explicite aufgefasst werden zu müssen. Es muss aber eine Art der Auslegung des Gedichts geben, in der wir es nicht mit den Kräften, Haltungen, Vorgängen, Prozessen, Strukturen zu tun haben, die als solche an und für sich im reinen künstlerischen Ersteindruck gar nicht wahrgenommen werden können, sondern zu tun haben mit dem Inbegriff von dem, was uns im künstlerischen Erleben unvermittelt ergreift.

Eine Art Diätkur des geschichtlichen, zumal des geistesgeschichtlichen Verstehens in unserer Literaturgeschichte tut not. Ein neuer Anschluss an die geistes-, ideen-, problemgeschichtliche Linie von den zwanziger Jahren wäre heute unmöglich und bedenklich. Denn man steigt nicht zweimal in denselben Fluss. Wenn eine Reorganisation der deutschen Literaturgeschichte als Kunstwissenschaft mit umfassender Anstrengung durchgeführt ist im Sinn einer endlich erreichten Autonomie dieser Wissenschaft, dann wird die geistesgeschichtliche Fragestellung zurückgebracht werden können und nicht an den von der geformten künstlerischen Realität abstrahierten geistigen Haltungen und Gehalten, sondern in einer Geschichte der lebendigen bedeutungsvollen Sprachformen — und zwar im Zusammenhang der allgemeinen europäischen Geistesgeschichte — beantwortet werden können.

CHRONIK

MARCEL RAYMOND: PAUL VALÉRY ET LA TENTATION DE L'ESPRIT.

> L'esprit est peut-être un des moyens que l'univers s'est trouvé pour en finir au plus vite. *Valéry.*

Paul Valéry hat eine Mystik des reinen Geistes geübt, die in der Geschichte des abendländischen Denkens einmalig da ist. «Je me vois me voir» sagt deren frühe und äusserste Verkörperung, Monsieur Teste. Und noch die späte und vielfältigere Figur des Faust bestätigt es im Augenblick intensivster Verwirklichung: «Ce lieu est doux à voir ... Mais qu'importe ce lieu? Qu'importe ce qu'on voit? VOIR suffit, et savoir que l'on voit ... C'est là toute une science.» Wie jeder einzelne Vers des Dichters, ist dieses absolute Bewusstsein seinem Wesen nach paradox und — so wie das Sehen in grösster Helligkeit vom Erblinden bedroht wird — stets in Gefahr in sein Gegenteil umzuspringen. In ihrer Wurzel aber ist die Mystik Valéry's erfüllt von dem einen absoluten Konflikt zwischen Leben und Bewusstsein, der nicht zu lösen ist, da es dem Menschen nicht gegeben ward, noch einmal vom Baum der Erkenntnis zu kosten, wie Kleist es im Marionettentheater ersinnt.

Diesen Geist mit seinem Widerspruch, mit seinen — negativen — Bezügen zur Gegenstandswelt, mit seiner Zerstörung des Seins, hat Marcel Raymond zum Objekt einer Studie gewählt. *Paul Valéry et la tentation de l'esprit.* [1]) Es brauchte wohl einen auf so grosse Weise undogmatischen Menschen wie den Genfer Romanisten, damit ein solches Unterfangen nicht rigurös werde und nicht etwas wie eine Doktrin von den Versuchungen des Geistes aufzustellen suche. Raymond will nichts als ein paar Texte, einige zentrale Momente von Valérys Denken erhellen und damit eine Art «ligne d'horizon intellectuel» zu diesem Dichter entwerfen.

Das Wort Horizontlinie erlangt dabei eine konkrete Anschauung. Raymond, der ähnlich wie Jean Paulhan die Widerspiele des Geistes so sehr liebt, führt den Leser kreuz und quer durch den paradoxen Raum von Valéry's Problematik. Wobei dieser nie eine feste Grenze zwischen Nein und Ja zu fassen bekommt, vielmehr nur Wesenszüge wahrnimmt, die in ihrer Bewegung dem

---

[1]) *Baconnière, Neuchâtel 1946.*

Horizont einer Landschaft gleichen: vor den Augen des Wandernden sich unablässig verlagernd, jedoch gerade darin — in der Weise seines Springens und Zögerns — die geheime Struktur der Landschaft intensiv mitteilend.

Das Buch hat keinen streng gefassten Aufbau. Es ist eine Folge einzelner Kapitel — Wanderungen durch einzelne Momente von Valérys Schaffen — die kaum in einer äusseren Folge stehen, viel mehr eher, einem Echo ähnlich, von immer anderer Seite her dem Wort des Dichters antworten.

Ein solches Moment sind beispielsweise die *Vers Anciens,* wo sich, dem Lichte und dem Meer verschwistert, der Antagonismus der fundamentalen Kräfte schon in vollem Umfang andeutet. Ein anderes ist die Figur Testes. Hier gibt uns der Verfasser zugleich eine sehr schöne Stilanalyse der Opéra-Szene. Eines der persönlichsten Kapitel Raymonds gilt der Dialekt von Valéry's Spruchauffassung und fügt der uralten Diskussion über den Ursprung des Wortes wertvolles Material hinzu.

Vielleicht die schönsten Seiten des Buches — sie bilden das Kapitel, das *Fontaine* schon vor dessen Erscheinen zugänglich gemacht hatte — sind dem *Drame dans la Poésie* gewidmet. Notizen zu einzelnen Gedichten, dem Mythos der Parze, dem Schlangenmythos. Einfacher als in den Schriften theoretischer Natur, weil durch den Umriss einer konkreten Figur gegen die Unendlichkeit geistiger Metamorphosen noch irgendwie abgedichtet, erweist sich hier das Problem der «Versuchung»:

«La Jeune Parque est partagée, une double tentation l'assaille, celle de la conscience négative — volonté implacable de lucidité, de pureté, qui fait que tout lui devient étranger — et tentation de la vie, ou de la volonté de vivre, qui est opposée à la conscience, mais qui est celle du monde, auquel l'homme appartient par tout ce qui en lui n'est pas son moi pur.»

Dieses Widerspiel ist hier zum Rhythmus der Strophen geworden. Hören wir dem Autor zu, wie er einige davon kommentiert:

«Seule, au bord de la mer, dans la nuit, elle se sent prise dans le réseau du ciel étoilé, unie encore à lui, mais déjà séparée, pour une cause qu'elle ignore; elle tient encore au monde par cet immense fruit nocturne, symbolisé par la «grappe» infinie, gonflée du lait des origines; mais elle a été sevrée, elle ne sait pourquoi, par quelle faute; elle a été condamnée à aspirer sans fin, à désirer seulement de rejoindre ce monde, à l'intérieur duquel sa place était marquée. Elle entend le vent qui «pleure»; c'est qu'elle est elle-même au seuil des larmes. Une angoisse l'étreint, une question la parcourt: l'angoisse métaphysique née de la séparation. Héris-

sée, déjà repliée en soi, elle commence à prendre conscience de son identité. Son sort lui est révélé, qui est celui de l'homme: elle se voit, elle se voit être là, seule avec soi, perdue parmi ces réalités qui lui deviennent étrangères, *maintenant*, à mesure qu'elle lève son regard vers elles.

Quelque chose s'est passé, comme une chute. Une durée lui est venue, irréversible et fatale; un élan vers le futur l'anime, une soif brûlante de ‚désastres'.»

In vielen derartigen Stellen gelingt es Raymond, der Bewegung eines Gedichtes nachzutasten, dessen konkrete Situation einzugliedern in den Raum der allgemeinen Begriffe, ohne die Macht ihrer geheimnisvollen Einmaligkeit zu entzaubern. Und wenn das Buch auch ausdrücklich ein Beitrag zur Geistesgeschichte sein will und nicht zu Valérys Prosa oder Poesie, so sind wohl doch solche Einzelinterpretationen, die das Geheimnis von Valérys Dichtung gleichsam in sich hinüberschwingen lassen, ohne aber jemals darin aufzugehen, seine stärksten Momente. Auch wenn viele gute Dinge über *Les Pas* oder *Le Cimetière Marin* gesagt worden sind, so möchten wir Raymonds Notizen dazu nicht missen.

Ein Kapitel — es ist das letzte und möchte vielleicht die einzelnen vorausgegangenen mit seiner Weite überdachen — behandelt den Bezug von Valérys Tragik zu der der heutigen Welt. Wieder bilden Zitate aus dessen Schriften den Kern; denn Valéry selbst hat — vor allem in *La politique de l'esprit, La crise de l'esprit, Bilan de l'intelligence,* etc. — die Gefahren der modernen Zivilisation mit ihrer aus dem cartesianischen Geiste entstandenen Wissenschaft und Technik vielfach beleuchtet und durchschaut. Und Raymond versucht zu zeigen, wie tief diese Gefahren Valérys eigener «Tentation de l'esprit» verschwistert sind.

«L'esprit est peut-être un des moyens que l'univers s'est trouvé pour en finir au plus vite.»

Das für Valéry tragisch wahre Wort scheint sich an der heutigen Welt zu vollziehen.

Hier, am Ende, deutet der Autor an, in welche Richtung eine Umkehr zu versuchen wäre. Dem vorwiegend nur scheidenden Blicke der Wissenschaft, dem Geist, der, entfesselt, aus eigener Macht den undenklichen Raum des Virtuellen mit seinen Figuren bevölkert, stellt er die Möglichkeit eines «östlicheren» Geistes entgegen, dessen eines Moment die Anschauung des Seienden ist:

«Ce qui me semble plus évident, c'est que, seule, la contemplation qui est, elle aussi, un acte, mais d'acceptation, suscitant la plénitude et justifiant une attitude devant la vie qu'il faut bien appeler religieuse, pourrait réconcilier l'homme avec le monde et

avec lui-même, et l'élever au-dessus de cette fureur de transformer toute chose qui s'est emparée de lui.»

Dies bleibt nur Andeutung, und vielleicht, so wähnt Raymond, hat der späte Valéry selbst — in dem so unvoltaireanischen Ende seine Voltaire-Rede beispielsweise auf Ähnliches hinzuweisen versucht. Denn es geht Raymond nie darum, in einer Kritik an Valéry sich über diesen zu erheben. Wie es die sportliche Claude-Edmonde Magny an jedem Dichter unternommen sehen möchte. Raymond bleibt innerhalb, und dieses Drinnenbleiben zeigt denn auch in dem vorliegenden Buche seine wohl kaum zu umgehende Gefahr. In seinem unermüdlichen Fortschreiten von Thesis zu Antithesis, die wiederum zur Thesis für eine neue Wirklichkeit wird, ist dem Leser zuweilen kein Instrument gegeben, womit er unterscheiden könnte, ob das Angeführte einen Gedanken Valérys zusammenfasst oder eine persönliche Gegenposition des Autors darstellt, das heisst, ob er dem Dialog zwischen Valéry und Raymond beiwohnt oder dem von Valéry mit Valéry. Doch trägt endlich auch diese Tatsache dazu bei, uns die von Raymond tief durchschaute Wahrheit des Geistigen lebendig spürbar zu machen: dass es nämlich keine Türme gibt, auf die wir steigen könnten, um von dort das Gebiet des Geistes zu überschauen und zu ordnen. Dass niemand ihm denkend gegenüber sein kann, sondern höchstens, im immer bewegten Horizonte des Lebens, von ihm durchdrungen.

Gerda Zeltner-Neukomm.

UN ROMANZO ISPIRATO

(V. Pratolini, *Cronache di Poveri Amanti*, Vallecchi, 1947)

Scrivere un romanzo, scriverlo d'ispirazione! Chi possiede oggi quest'arte, un'arte ormai irreperibile? Con la serie innumerevole di malattie, di bacilli, de narcotici, dei quali l'anima moderna s'è imbevuta, stancandosi, fino a non poterne fare più a meno, meglio che l'ispirazione si consideri un nome vano; coll'effettivo lavoro dell'intelligenza moderna che, insonne, si è gettata alla ricerca e alla soluzione di tutti i problemi, meglio che l'ispirazione si condanni addirittura, come un vecchio trucco ormai rivelato. E effettivemente l'hanno bandita per primi i lirici (Ungaretti), confinandola al di là del loro lavoro assiduo e logorante in cui tutto, dalle regole del linguaggio alle minime, vaganti supposizioni, viene passato al vaglio della coscienza e del controllo più assiduo. Sia come si vuole, l'ispirazione si sarebbe poi dovuta chiamare la «grazia», supremo dono. E «la poesia è bene dunque un dono»,

dice Ungaretti. Qualcosa allora come una forza divina che scende all'uomo di lavoro nel momento in cui la sua coscienza riposa e tutt'intorno si fa silenzio, quiete? L'ispirazione non è un soccorso, sia pure superiore, è forse, all'uomo, la libertà che si sprigiona dal suo dolore e finisce per farlo salire, inconsapevole, al di sopra di sè. La sua condizione passiva, questo hanno rifiutato i moderni nella parola «ispirazione», che poi qualcosa li sollevi, abolisca intorno a loro le distanze, renda loro delle possibilità insperate, questo non rifiutano, purchè sia parte di loro, intera opera loro.

Benvenuto dunque un romanzo che nasce «ispirato». *Cronache di poveri amanti* di Vasco Pratolini. Che a lui sia toccato di scriverlo non darà meraviglia. Pratolini è un narratore che ha iniziato contaminadosi con la narrazione lirica, dunque tutt'altro che un narratore puro. Cominciando la sua strada, Pratolini inconsapevolmente cercava per sè un altro piano. «La mano», «Il tappeto verde», brevissimi pezzi del suo primo volumetto (1941), che sono, eccome! racconti, illudevano il lettore per il carattere potenziale che ivi la narrazione assumeva, di un altro genere, quale quello della «prosa d'arte», se non addirittura della «prosa lirica», esperienza dei primi romantici francesi introdotta da noi con ritardo di un secolo dagli «ermetici» poeti. Pratolini, con l'astuzia inconsapevole di ogni buono scrittore giovane, giocava in certo senso un tiro ai suoi critici, a spese appunto dell'ermetismo: il suo interesse, inconsapevole o meno, era di crearsi un alibi nei confronti dei coetanei impegnati nella sua stessa impresa. La chiarificazione è presto venuta. In Pratolini le doti chiaramente letterarie non erano tali da permettergli di durare nel giuoco dello strattagemma di stile. Con *Un dio Magazzino* egli era già ridotto sul suo duro lastrico di narratore. Certi lustri del prosatore d'arte sopravvivevano, ma l'intenzione oramai era ben chiara. Oggi, in *Cronache di poveri amanti*, può darsi che il critico ricercatore di stile prezioso rimanga deluso, a libro finito non si sarà accorto di averlo letto.

Effettivamente se il giro stilistico di Pratolini s'è esaurito presto, prestissimo, l'orbita sulla quale ruotavano i suoi interessi è rimasta, nel seguito dei suoi cinque libri, la stessa, stretta anzi progressivamente più da vicino. E' stata un'esigenza di poesia che lo ha sempre sorretto. — Di poesia? Non fraintendiamo, sento già impazientirsi qualcuno. Eppure, nonostante la distanza che ognuno riuscirà a determinare tra il proprio concetto della poesia e il fatto della scrittura di Pratolini, penso non ci sia lettore del suo ultimo romanzo che, faccio un esempio, nell'idillio di Margherita con Maciste, non avrà sentito crescere in sè la partecipazione ai

fatti narrati con lo stesso flusso rapido con cui si accende in noi la lettura di una poesia in versi che sia vera poesia.

Cambiato, naturalmente, registro. E certamente si tratterà di avere, per il lettore, la capacità di sentire la poesia nascere da qualsiasi parte, da un fatto oltre che da un'opera, e, oltre che da l'idicazione di un giudizio formulato criticamente, dall'osservazione ingenua, magari, del primo venuto. Altrimenti...

Riconosciuto questo, cioè che in *Cronache di poveri amanti* l'insieme dei fatti (e non soltanto certi assunti particolarmente cari all'autore, come l'idea politica, e lo stesso appassionato amore per la società popolare) abbia formato un amalgama quasi perfetto, d'un'estrema docilità al richiamo continuo, febbrile, a cui l'ha sottoposta l'autore — che per tutto il corso delle 557 pagine ha vissuto, si può dire, di trepidazione — e d'un'estrema duttilità e scorrevolezza al suo tocco incredibilmente leggero, possiamo anche ammettere che questo non sia l'ideale del romanzo, che anzi molto di ciò che da un romanzo oggi i lettori più esigenti possono aspettarsi qui non si trovi; che in definitiva siamo di fronte a un libro sui generis e tutto fuorché un romanzo-sintesi d'un epoca e riformatore di costumi possa aspettarsi da Pratolini.

Al posto infatti d'un approfondimento intimistico di pochi protagonisti, o di problemi d'anima e di coscienza, ecco occupare il centro degli interessi dell'autore un insieme di personaggi: gli abitanti di via del Corno, una stradetta di pochi metri del vecchio centro fiorentino dove, come su un palcoscenico, quello che avviene a ogni singolo individuo conta non per il riflesso interno che produce, ma per il potere di esempio che acquista nei confronti degli altri. La dura necessità della convivenza imposta alle classi dei meno abbienti, la loro inevitabile mancanza di segreti, il loro vivere al cospetto di tutti e il non poter celare nessuna piega del proprio io agli sguardi indiscreti, o anche pietosi, dei vicini, acquista nel romanzo un valore particolare. E' il teatro della vita, via del Corno, ed è vita collettiva già realizzata questo effondersi dell'animo, nei giovani, attraverso i sensi aperti precocemente, questa bontà naturale che in certe persone di umile condizione diventa vera virtù e qualità straordinaria, e lo stesso passare delle stagioni su avvenimenti contro la cui realtà dolorosa e ingrata gli uomini trovano negli spendori effimeri degli occhi delle donne, nel vigore delle carni che si consumano, una rivalsa poetica e umana.

Può darsi però che l'ideologia comunista, che nelle *Cronache* è riflessa e partecipata con fede, non corrisponda interamente con la concezione ortodossa. Pratolini conosce il mondo abbastanza, e

molto quello della piccola gente, del piccolo popolo che è quasi il rifiuto che vive ai margini della società. Orbene, egli non intende trascurare nulla di questo che conosce, non lasciar nulla indietro di questa gente, nella cui povertà e mancanza di spirito o d'ambizione si riflette, vivida, nel suo splendore chiaro o tenebroso, l'immagine di vizi e virtù elementari comuni a tutti gli uomini. Tutto di questo popolo, considerato da un occhio che sa vedere, diventa prezioso, perchè anche nel particolare e magari nel deforme lievita l'umanità: nel cuore di Giulio che tergiversa davanti all'ufficio di polizia mentre già l'agente di guardia ha fissato l'occhio su di lui, come nel cuore di Bianca che all'incontro di Eugenio accetta, non accorgendosene quasi, un cambiamento così insperato nel proprio destino.

La scala di questo «cuore» è vasta; di questo dobbiamo dare riconoscenza a Pratolini, che è, tra i romanzieri, quello che se n'è accorto più di ogni altro. Non importa se dietro il «cuore» spunta la ben nota immagine deamicisiana. E basterà che Gatto l'abbia redento col suo verso più vero (— logoro nome che patimmo un giorno —), questo cuore pel quale certi critici letterari vorrebbero relegare Pratolini in un rango di letteratura minore.

Per converso, com'è facile immaginare, piace molto al pubblico questo genere di narrazione cordiale, perchè il pubblico risente in essa il sapore di un dono perduto: l'ispirazione. La quale anche dopo che Pratolini si sarà disfatto di certe facili coloriture e mussature e di certe compiacenze, dell'immagine di sè insomma che a volte gli prende la mano, vorremmo potesse non perdere mai.

Alessandro Parronchi.

NOTA.

Vasco Pratolini, nato a Firenze nel 1918, è autore dei seguenti libri:

Il tappeto verde (Vallecchi, 1941)
Via de' Magazzini (Vallecchi, 1942)
Le amiche (Vallecchi, 1943)
Il quartiere (Nuova Biblioteca, 1944)
Cronaca familiare (Vallecchi, 1947)
Cronache di poveri amanti (Vallecchi, 1947)

Con questo ultimo romanzo ha vinto il Premio Libera Stampa conferitogli a Lugano all'inizio del presente anno.

GLOSSEN

ALDO PALAZZESCHI: «LA GLORIA» AUS «IL PALIO DEI BUFFI»

E un altro infine, fattasi in mezzo a quelli decisa, credendo che fossero animati dallo stesso pensiero che l'animava, che l'aveva animata sempre, e cercassero o credessero di aver trovato già quello che per tanto tempo ella stessa aveva cercato inutilmente, per reclamare una parte di ciò che non era più suo, sconcertandoli, per disingannarli, accigliata, divenuta imperiosa, cattiva, gridò:

— Sicchè, dunque, come le pigliava?
— Ah! Ah! Ah!
— Cara! Cara!

Auf diese Weise endet eine Novelle Palazzeschis. Der Satz, welcher einen ganzen Abschnitt füllt, lässt eine fast erstickende Gedrängtheit empfinden. Ein Hauptsatz, vollgepresst mit Infinitiven und Partizipien, nur in seiner Mitte eingeschachtelt ein paar kurze Nebensätze und erst an seinem Ende ein konjugiertes Verb: ein einziges, das die vorangegangenen gewichtigen Wörter lange schon übertönt haben. Die häufige Wiederholung gleicher Wörter verstärkt den Eindruck des enggedrängten und im Eintönigen Gefangenen: «animati», «animava», «animata»; «credendo»; «credessero»; «cercassero»;, «cercato», «per reclamare», «per disingannarli»; das monotone «che» aller Nebensätze. — In dem «E un altro infine» des Anfangs bezieht sich «altro» auf ein zwei Abschnitte vorher stehendes «un giorno»: die Schwere des Abschnittes wird noch erhöht, indem er nicht selbständig beginnt, vielmehr an Früheres gebunden, von der Erinnerung belastet wird.

Palazzeschis Erzählungen schleppen sich oft seitenlang in derartigen Konstruktionen vorwärts. Es sind kompakte, zähflüssige Wortmassen, die ihren Gegenstand, den Menschen, im Masse als sie ihn sagen, auch immer enger und dichter in sich einspinnen. Bis sie dessen muffige, luftdichte Einsamkeit beinahe physisch spürbar machen. Und bis eine banalste Tatsache, da sie nicht mehr an den Tag zu dringen vermag, zum spannenden Geheimnis wird — das eigentliche Spannungsmoment dieser Novellen. Mancher erstickt, samt seinem banalen Geheimnis, allmählich und wortlos in diesem Raum. Andere versuchen einmal, wie nach Luft ringend («um etwas zu fordern, das ihnen nicht mehr gehört», da es ihnen im Grunde auch nie gehört hatte — das Leben, die Freiheit, das Glück) gewaltsam auszubrechen.

In dem oben stehenden Schluss von *La Gloria* ist nun dieser Vorgang gestaltet. Aus dem letzten, überschweren Satze springt endlich, kurz und scharf, die direkte Rede heraus: es ist die Frage, die jahrzehntelang als einzig Lebendiges im Herzen der Magd vergraben gewesen war. Darauf folgt eine noch knappere Antwort, die keine ist, vielmehr mit dem «Cara!» überdies noch zu dem «divenuta . . . cattiva» in absurdem Missverhältnis steht. Wie ein unter zu grossem Druck verhaltener Wasserstrahl endlich hervorbricht und über den Rand des Brunnens hinausspringt, ist somit die Frage, zum Schrei geworden, ins Leere gestossen: hinaus aus dem Lebensraum, wo eine menschliche Entsprechung, eine Antwort möglich wäre. Nur ein paar leeren, sinnlosen Silben vermag sie zu rufen. *Und dann ist alles zu Ende.*

In der selben Geschichte stürzt sich Einer aus dem Fenster des Zimmer, das sein ganzes, kärgliches Weltall bedeutet hatte, und liegt auf dem Dorfplatz, wo nun die Nachbarn, denen er zu Lebzeiten nie begegnet war, sich haufenweise um den Toten drängen: — Da ihre schrullige, versponnene Einsamkeit, in den versponnenen Sätzen erschaffen, der einzige Lebensraum von Palazzeschis Gestalten ist, vermag ein Ausbrechen niemals in einen neuen, weiteren Horizont hinauszuführen, sondern bedeutet stets nur Weise des Endes, in dem sich das Nichts grausam demonstriert.

G. Z.

Fuir, là-bas fuir, je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, ó mon coeur, entends le chant des matelots.

Ce «mais» qui se dresse comme un monolithe à l'orée de la phrase, ne relie pas le dernier vers au précédent. Il colore d'une certaine nuance réservée, d'un «quant à soi» qui le pénètre tout entier. De la même façon, certains poèmes commencent par «et». Cette conjonction n'est plus pour l'esprit la marque d'une opération à effectuer: elle s'étend tout à travers le paragraphe pour lui donner la qualité absolue d'une *suite*. Pour le poète, la phrase a une tonalité, un goût; il goûte à travers elle et pour elles-mêmes les saveurs irritantes de l'objection, de la réserve, de la disjonction; il les porte à l'absolu, il en fait des propriétés réelles de la phrase; celle-ci devient tout entière objection, sans être objection à rien de précis. L'ensemble des mots choisis fonctionne comme *image* de la nuance interrogative ou restrictive et, inversement, l'interrogation est image de l'ensemble verbal qu'elle délimite.

(Aus Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*)

Elisabeth Spörri

Der «Cherubinische Wandersmann» als Kunstwerk

Heft 2 der «Zürcher Beiträge zur Sprach- und Stilgeschichte», herausgegeben von Prof. Dr. R. Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger. Ca. 192 Seiten, broschiert Fr. 6.—.

Der «Cherubinische Wandersmann», die geistliche Spruchsammlung jenes in den Wirren der Gegenreformation hin und her gerissenen Breslauer Arztes, der sich selbst Angelus Silesius, den schlesischen Engel genannt hat, gehört zum ewigen Vorrat deutscher Poesie. Das mystische Erbe von Jahrhunderten ist hier in seiner widersprüchlichen Fülle nochmals zusammengeflossen und von der Hand des empfänglichen Erben in gültige Form geprägt worden.

War die Forschung bisher in der Hauptsache vom Inhaltlichen ausgegangen, um die theologischen Zusammenhänge im Werk des Mystikers aufzudecken und ihn geistig einzuordnen, so versucht diese Arbeit, zunächst von der Form her sich ihm zu nähern. Mystik und Sprache erscheinen dem Wesen nach vorerst als Gegensätze; von besonderem Interesse ist daher die eingehende Untersuchung im ersten Kapitel, «Die Sprache», in dem das komplexe Verhältnis anhand des Wortschatzes, der Wortspiele und Paradoxien, der überlieferten Ausdrucksmittel wie des im barocken Sprachtaumel neu Geschaffenen erörtert wird. Der Abschnitt über «Den Spruch» führt diese Untersuchung weiter und zeigt in der Metrik, in der Struktur der zu Verspaaren zusammengefassten Alexandriner die besondere formale Entsprechung zum mystischen Denken. Die Kapitel über «Das Werk» und «Den Weg des Cherubinischen Wandersmanns» sind der Gesamtkomposition, der Entstehungsfrage und dem Gang der geistigen Entwicklung innerhalb des Ganzen gewidmet; im Schlussabschnitt, «Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk seiner Zeit», wird sodann versucht, die Beziehung zwischen dem Barock und der Mystik, die darin ihren letzten grossen Ausdruck fand, kritisch zu erfassen und auch im Zusammenhang mit Erscheinungen in den bildenden Künsten die irrationalen Elemente des Barocks herauszuarbeiten.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Emil Staiger

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten. In Leinen Fr. 11.50

«Grundbegriffen eignet stets eine gewisse Formalität und Leere; sie können nur Wegweiser sein, die uns den Gang zum Verständnis des Wesentlichen erleichtern. Staiger sieht die Grenzen seiner ‚Poetik' klar, er kennt ihre Lücken. Das vermindert das Gewicht dieser klar und streng aufgebauten, an glücklichen Prägungen der genwonnenen Erkenntnisse reichen Schrift keineswegs. Sie vertieft unsere Einsicht in das Wesen des Dichterischen, erweitert unsere Kenntnis des Menschen und seiner Möglichkeiten und bestärkt uns in jener Ehrfurcht, ohne die wir uns grosser Kunst nie zu nahen vermessen sollen.»

Ernst Altherr, «Neue Zürcher Zeitung».

*

In drei gerundeten Essays macht Staiger klar, was wir unter den Termini lyrisch, episch, dramatisch zu verstehen haben. Das geschieht nun nicht durch abstrakte Spekulation, sondern er lässt sie aus der Dichtung selbst heraushören. Ihm ist eine Intimität mit der Dichtung eigen, welche wir bei vielen Gelehrten vermissen. Er hört wirklich auf das, was der Dichter sagt, und darum lassen uns seine Arbeiten in die Tiefen des Werkes hinabhorchen.

«Schweizer Rundschau».

*

«Seit langem ist kein auf eine so gescheite Weise anregender Beitrag auf dem Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft erschienen.»

Max Rychner, «Die Tat».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH